

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOIX DE MÈRES ET VOIX DE FILLES  
DANS LE THÉÂTRE DES FEMMES AU QUÉBEC  
DEPUIS 1960

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
LYNE HAINS

JUIN 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Cette thèse est le point culminant d'un peu plus de huit années d'efforts soutenus. La réalisation de ce travail de recherche et de rédaction de longue haleine n'aurait pu voir le jour sans l'appui constant de personnes que je tiens ici à remercier.

Merci à ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour son soutien patient, ainsi que pour sa générosité. Sa lecture attentive, ses judicieux conseils, sa grande disponibilité, sa rigueur intellectuelle et sa confiance de tous les instants m'ont encouragée à continuer malgré les difficultés rencontrées et les nombreux moments de doute.

Merci à mon fils Nicolas, qui a été une importante source de motivation pour l'atteinte de mes objectifs. Il a manifesté, tout au long de ces années, un intérêt qui ne s'est jamais démenti à l'égard de mon travail.

Merci à Isabelle, qui m'a accompagnée et supportée sur ce chemin parfois escarpé menant à l'accomplissement. Elle a cru en moi et a toujours su m'encourager lorsque mon enthousiasme s'effritait.

Merci à mes parents et à mes amies, Dominique et Francine, pour leur indéfectible amitié dans les périodes de découragement. Ils ont toujours eu confiance en la réalisation de ce projet.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION.....	1
A. Problématique.....	1
B. Hypothèse .....	3
C. État de la question.....	5
D. Corpus.....	10
E. Méthodologie.....	14
F. Structure de la thèse.....	23
CHAPITRE I	
CONTEXTE THÉORIQUE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE	
1.1 L'Institution de la maternité .....	27
1.2 Le rapport mère-fille.....	31
1.2.1 Proximité et fusion.....	32
1.2.2 Identité et distanciation.....	33
1.2.3 L'emprise maternelle .....	35
1.3 Réactions possibles.....	39
1.3.1 Tendance dysphorique.....	39
1.3.2 Tendance euphorique.....	47
1.4 Analyser le rapport mère/fille en littérature .....	53
1.4.1 Études fondatrices.....	54
1.4.2 Voix de mère et/ou de fille.....	57
1.4.3 La subjectivité maternelle .....	60

1.5	La dramaturgie de la parole. Les instruments de l'action.....	62
1.5.1	La parole.....	63
1.5.2	Les didascalies.....	66
1.5.3	Les jeux de rêve.....	69
1.5.4	Le dialogue.....	69
1.5.5	Le monologue.....	71

## CHAPITRE II

### LE PRÉFÉMINISME (1960-1973)

2.1	Femmes et société.....	73
2.2	Les femmes et le champ littéraire.....	75
2.3	Deux portraits de mère.....	77
2.4	<i>Le temps sauvage</i> d'Anne Hébert.....	81
2.4.1	La place du patriarcat. L'institution de la maternité.....	81
2.4.2	La fusion et l'emprise maternelle.....	86
2.4.3	Voix et perspectives.....	94
2.4.4	La mise en accusation.....	98
2.4.5	Les solutions.....	100
2.5	<i>Encore cinq minutes</i> de Françoise Loranger.....	108
2.5.1	La place du patriarcat. L'institution de la maternité.....	108
2.5.2	Voix et perspectives.....	112
2.5.3	La mise en accusation.....	126
2.5.4	Les solutions.....	129
2.6	Conclusion.....	130

### CHAPITRE III LE FÉMINISME (1974-1979)

3.1	Femmes et société.....	134
3.2	Les femmes et le champ littéraire.....	137
3.3	<i>À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine</i> de D. Gagnon, L. Laprade, N Lecavalier, P. Pelletier .....	141
3.3.1	Le patriarcat et la voix maternelle .....	143
3.3.2	Les mise en accusation, procès et condamnation .....	151
3.4	« Les vaches de nuit » de Jovette Marchessault .....	154
3.4.1	Le patriarcat.....	157
3.4.2	Métamorphose : voix de fille (voix de mère) .....	159
3.4.3	Les solutions .....	161
3.5	Conclusion.....	169

### CHAPITRE IV LE MÉTAFÉMINISME (1980- )

4.1	Femmes et société.....	173
4.2	Les femmes et le champ littéraire.....	177
4.3	<i>Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes</i> de Marie Laberge.....	181
4.3.1	Le patriarcat.....	182
4.3.2	Le portrait et la voix de la mère .....	189
4.3.3	Le portrait et la voix de la fille .....	192
4.3.4	La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère patriarcale.....	195
4.3.5	Les solutions .....	201
4.4	<i>La déposition</i> d'Hélène Pedneault .....	202
4.4.1	Le patriarcat.....	203
4.4.2	Le portrait et la voix de la mère .....	204
4.4.3	Le portrait et la voix de la fille .....	205
4.4.4	La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère.....	208
4.4.5	Les solutions .....	212

4.5	<i>Baby Blues</i> de Carole Fréchette.....	221
4.5.1	Les portraits et les voix de femmes .....	222
4.5.2	Les relations mère-fille .....	231
4.5.3	Les solutions .....	234
4.6	<i>Les Divines</i> de Denise Boucher.....	238
4.6.1	Le portrait et la voix de la mère .....	238
4.6.2	Le portrait et la voix des filles. Les relations mère-fille.....	242
4.6.3	Les solutions .....	248
4.7	<i>Dévoilement devant notaire</i> de Dominick Parenteau-Lebeuf .....	251
4.7.1	Le patriarcat.....	252
4.7.2	Le portrait et la voix de la mère .....	253
4.7.3	Le portrait de la fille. La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère .....	257
4.7.4	Les solutions .....	263
4.8	Conclusion.....	267
	CONCLUSION .....	275
	BIBLIOGRAPHIE.....	301

## RÉSUMÉ

Dans les études portant sur le théâtre québécois, très peu d'espace est consacré aux femmes dramaturges. Après avoir lu l'ensemble des textes dramatiques du répertoire féminin, nous avons repéré une problématique récurrente, soit celle de l'ombrageuse relation mère-fille. Cette relation revêt une importance majeure dans l'identité féminine, dans les liens que les filles et les femmes entretiennent les unes avec les autres. Il a un impact décisif sur la vie et sur le cheminement des femmes, autant dans leur intimité que dans leur vie sociale.

Un double cadre théorique a servi à la rédaction de notre thèse. Le cadre théorique principal de notre thèse se composera des textes de théoriciennes qui ont étudié l'union mère-fille (Rich, Irigaray, Couchard...). Notre démarche sera donc de nature psychanalytique puisque cette théorie répond, de façon adéquate et opportune, aux questions portant sur l'évolution de l'être humain. Il va sans dire que le langage utilisé devra être emprunté à la dramaturgie. De la structure textuelle au personnage en passant par le langage, plusieurs écrits critiques soutiendront l'étude des éléments composant les textes du corpus. Ce deuxième cadre théorique, composé de dispositifs de l'analyse théâtrale, servira à faire ressortir des éléments clés des textes, à découvrir certains principes organisateurs, certains types de paroles (Ryngaert, Ubersfeld, Sarrazac, Pavis, etc.).

Les années 1960-1973 verront apparaître, dans le théâtre féminin québécois, la voix de la mère, qui se joindra à la voix de la fille pour exprimer les difficiles relations qui les opposent. Les mères prendront la parole, contrairement à ce qui se passe dans le roman québécois, où la mère ne deviendra narratrice que beaucoup plus tard. Deux pièces retenues, *Le temps sauvage* (1967) d'Anne Hébert et *Encore cinq minutes* (1967) de Françoise Loranger, témoignent de ce moment historique.

Lors de l'essor du féminisme des années 1970 (1974-1979), les filles chercheront à sortir de leur emprisonnement en sommant la mère de comparaître devant elles et en la condamnant sans possibilité d'appel, allant jusqu'à tuer symboliquement cette gardienne des valeurs de la société patriarcale. Le matricide traduit donc une volonté de libération. Empruntant des formes éclatées, des monologues et une structure semblable à celle d'un procès, ces auteures écartent le réalisme, qu'elles associent au patriarcat. Les pièces plus représentatives de cette période sont sans aucun doute *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, de Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier et « Les vaches de nuit » de Jovette Marchessault.



La troisième période (1980-1999) verra naître plusieurs voies théâtrales différentes. L'une des voies marquera un retour à un théâtre plus réaliste, à une structure dialogique, puisque les filles réagiront avec vigueur, voulant anéantir l'héritage que leur mère leur a légué, même si cette lutte doit les mener vers un destin tragique. La deuxième voie présente des dramaturges qui, par des procédés allant du témoignage à l'utilisation d'un espace du récit, institueront l'espoir qui pourra enfin permettre aux mères et aux filles de partager leurs attentes et leur vie intérieure. Quant à la troisième voie, née plus tard, à la fin des années 1990, elle est mise de l'avant par des jeunes femmes qui utiliseront l'onirisme et les monologues fragmentés pour dénoncer la mère féministe et permettre à la fille d'inventer sa propre voie, au prix, une fois de plus, d'un matricide. *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* (1983) de Marie Laberge, *La déposition* (1988) d'Hélène Pedneault, *Baby Blues* (1989) de Carole Fréchette, *Les divines* (1996) de Denise Boucher et *Dévoilement devant notaire* (2002) de Dominick Parenteau-Lebeuf feront donc l'objet d'une analyse en profondeur.

**Mots-clé :** théâtre québécois; théâtre des femmes; rapport mère-fille; relation mère-fille; Anne Hébert; Françoise Loranger; Pol Pelletier; Jovette Marchessault; Marie Laberge; Carole Fréchette; Denise Boucher; Hélène Pedneault; Dominick Parenteau-Lebeuf; Louise Dupré.

## INTRODUCTION

### A. Problématique

Le champ théâtral n'est pas et n'a jamais été très accueillant pour les femmes dramaturges<sup>1</sup>. Pourtant, avec le temps, les femmes ont occupé une place de plus en plus importante dans notre dramaturgie nationale. Aujourd'hui, le théâtre des femmes vit. La production de ces auteures mérite mieux que les quelques pages qu'on leur accorde dans les études par ailleurs fouillées et sérieuses sur le théâtre québécois.

En effet, on constate que, dans les études portant sur le théâtre québécois, très peu d'espace est consacré aux femmes dramaturges, exception faite de quelques-unes qu'il eût été difficile d'ignorer, comme les Françoise Loranger ou les Anne Hébert. Quant aux théoriciennes féministes, elles ont un peu délaissé le théâtre pour l'analyse du genre romanesque. Il n'y a donc guère d'études qui analysent le théâtre des femmes dans une perspective féministe ou même féminine.

Au départ, nous nous proposons, comme projet de thèse, de retracer l'histoire du théâtre québécois écrit par les femmes au XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il se révèle presque impossible de réaliser un tel projet puisque le sujet est beaucoup trop vaste, trop protéiforme et trop complexe. Nous avons donc cherché un fil conducteur qui nous permettrait de réunir une grande quantité de textes théâtraux, un thème

---

<sup>1</sup> En 2009, une étude, dirigée par Marie-Ève Gagnon et dont les résultats se retrouvent dans le document intitulé *Rideau de verre. Auteures et scène québécoise. Portrait socio-économique*, a été chapeautée par l'AQAD. L'enquête et les conclusions s'appuient sur le répertoire des textes dramaturgiques québécois de sept années (2000-2007). Les résultats révèlent que « 61 % des pièces "québécoises" jouées sont écrites par des hommes ; 29 % par des femmes ; et 10 % par des collectifs mixtes » (2009 : 25).

suffisamment important pour revenir dans un grand nombre de pièces et sur une longue période. Après avoir lu l'ensemble des textes dramatiques du répertoire féminin, nous avons repéré une problématique récurrente, soit celle de l'ombrageuse relation mère-fille.

Pourquoi nous attarder à cette question ? Quelle est son importance ? Notre lecture du corpus<sup>2</sup> révèle que l'analyse des conflits mère/fille, que leur relation soit vécue dans la violence verbale ou dans le mutisme, s'impose.

Le rapport mère/fille revêt une importance majeure dans l'identité féminine, dans les liens que les filles et les femmes entretiennent les unes avec les autres. Il a un impact décisif sur la vie et sur le cheminement des femmes, autant dans leur intimité que dans leur vie sociale. Malheureusement, cette relation, très peu valorisée dans la culture dominante, a été longtemps banalisée, voire niée.

À partir des années 1960, « [...] les femmes ont connu une progression spectaculaire dans le champ littéraire québécois, à l'image de leur avancée dans la sphère sociale » (Boisclair, 2004 : 13). Le théâtre devient donc le terrain d'une forte réflexion sur les relations mère-fille. Pas étonnant puisque c'est ce moment qui voit le Québec se diriger vers une société plus moderne, qui mènera, dans les années 1970, à une révolution féministe. Parallèlement, « [d]epuis les années 1970, dans la théorie comme dans la fiction, le rapport mère/fille devient le lieu d'une réflexion intense sur le partage des valeurs symboliques, réflexion qui débouchera sur l'émergence d'une culture au féminin » (Saint-Martin, 1999 : 34). Ainsi, l'union mère/fille a été réévaluée, étudiée, décortiquée par plusieurs théoriciennes et critiques féministes. À partir des années 1970, particulièrement dans la deuxième moitié de cette décennie, le théâtre des femmes regorgera de scènes, d'images, de dialogues qui traiteront de ce rapport. Mais celui-ci est présent, sous des formes

---

<sup>2</sup> Voir la section « Corpus », plus bas, pour une justification de choix de la problématique.

différentes, avant et après l'époque, cruciale pour l'écriture des femmes, des années 1970.

## B. Hypothèse

Les prémisses de l'hypothèse de travail sont les suivantes :

- 1) Prégénance du rapport mère-fille : La relation mère/fille se situe au centre du théâtre des femmes québécoises puisque le langage théâtral favorise leurs confrontations et crée ainsi une vision différente des relations mère-fille, notamment par l'utilisation alternée des monologues et des dialogues. Malgré tout, la communication est pratiquement inexistante entre elles. Confrontation directe et physicalité seront au rendez-vous.
- 2) Ces liens souvent très étroits s'articulent principalement autour d'une mise en accusation de la mère traditionnelle ou du rôle qu'elle joue comme représentante des valeurs patriarcales, de son procès, de son jugement, suivi de sa mise à mort, symbolique ou réelle, que ce soit par la mère elle-même ou encore par la fille. Les affects liés à ces confrontations seront parfois haineux, parfois porteurs de l'espoir d'un renouveau.
- 3) Le rapport mère/fille se transformera avec les périodes analysées (préfémisme, féminisme et métaféminisme), trajectoire différente de celle que nous retrouvons dans le roman québécois.

Ainsi, les années 1960-1973 verront apparaître, dans le théâtre féminin québécois, la voix de la mère, qui se joindra à la voix de la fille, pour exprimer les difficiles relations qui les opposent. Les mères prendront enfin la parole, contrairement à ce qui se passe dans le roman québécois, où la mère ne deviendra narratrice que

beaucoup plus tard<sup>3</sup>. Il s'agit de textes réalistes regroupant principalement des dialogues ; les répliques seront le lieu des confrontations mère-fille et « [o]n prend conscience que, pas plus qu'être mère ne signifie accomplir son destin individuel de femme, la maternité ne se résume à un produit culturel d'une aliénation patriarcale » (Caron, 2002 : 126). L'espoir naîtra avec la prise de parole des mères et la possibilité d'une communication mère-fille ; on assistera à l'utilisation colérique des mots de l'une d'entre elles, qui assumera ses choix et son désir de liberté.

Lors de l'essor du féminisme des années 1970 (1974-1979), les filles chercheront à sortir de leur emprisonnement en sommant la mère de comparaître devant elles et en la condamnant sans possibilité d'appel, allant jusqu'à tuer symboliquement cette gardienne des valeurs de la société patriarcale. Le matricide traduit donc une volonté de libération. Empruntant des formes éclatées, des monologues et une structure semblable à celle d'un procès, ces auteures écartent le réalisme, qu'elles associent au patriarcat. D'autres envisageront des solutions possibles, telle Jovette Marchessault, qui créera un monde onirique où mères et filles se rejoindront enfin pour créer un vase communicant de paroles mère-fille et une communauté de femmes-mammifères.

La troisième période (1980-1999) verra naître plusieurs voies théâtrales différentes. L'une des voies marquera un retour à un théâtre plus réaliste, à une structure dialogique, puisque les filles réagiront avec vigueur, voulant anéantir l'héritage que leur mère leur a légué, même si cette lutte doit les mener vers un destin tragique, vers de fausses sorties qui souvent seront fatales pour leur identité si chèrement gagnée (Marie Laberge, Maryse Pelletier, Anne Legault, Élisabeth Bourget). La deuxième voie est représentée par les Denise Boucher, Hélène Pedneault, Carole Fréchette, qui avaient commencé leur travail d'écriture dans les années 1970. Elles poursuivent leur démarche dramaturgique en explorant, encore

---

<sup>3</sup> Une exception de taille : *La chair décevante* de Jovette Bernier (1931). En effet, Didi, la narratrice, « tient un discours de mère dont la modernité, encore aujourd'hui, étonne » (Saint-Martin, 1999 : 255).

une fois, les relations mère-fille, cherchant, par des procédés allant du témoignage à l'utilisation d'un espace du récit, à instituer l'espoir qui pourra enfin permettre aux mères et aux filles de partager leurs attentes et leur vie intérieure. Quant à la troisième voie, née plus tard, à la fin des années 1990, avec des auteures telles Dominick Parenteau-Lebeuf, elle est mise de l'avant par des jeunes femmes qui utiliseront l'onirisme et les monologues fragmentés pour dénoncer la mère féministe et permettre à la fille d'inventer sa propre voie, au prix, une fois de plus, d'un matricide.

### C. État de la question

Peu d'auteurs et de théoriciens ont opté pour l'analyse textuelle des pièces des femmes dramaturges du Québec. Leur production, tous genres littéraires confondus, s'est souvent vue marginalisée, comme l'explique Isabelle Boisclair :

C'est ainsi que dans les études historiques et critiques portant sur des œuvres des décennies 1960-1990, c'est le vecteur de la nationalité qui ressort davantage, effaçant le vecteur de l'identité sexuelle, car les critiques sont en majorité des hommes [...] la lunette utilisée alors disqualifiait les œuvres des femmes [...] la possibilité d'obtenir la reconnaissance [...] (2004 : 214).

De même, les dramaturges de la période suivante continueront à provoquer le mépris ou à engendrer l'indifférence. C'est pourtant à cette période que nous verrons apparaître une critique féminine et féministe, et, faut-il le préciser, une certaine ouverture d'esprit chez certains théoriciens masculins.

Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, dans leurs essais sur le théâtre québécois (1988), proposent quatre chapitres (sur un total de vingt-deux chapitres) analysant les œuvres d'auteures, soit un sur Antonine Maillet, un sur Anne Hébert et deux sur Françoise Loranger, mais sans aborder leurs textes dans une perspective féministe. Ils ne font qu'effleurer, dans certains cas, la problématique mère/fille. Toutefois, la lecture un peu plus détaillée de certaines pièces, dont *Le temps sauvage* d'Anne

Hébert et deux pièces de Françoise Loranger, pourra servir de point de départ pour les analyses plus circonstanciées que contiendra notre thèse.

Quatre auteurs ont fait paraître, en 1988, *Le théâtre au Québec : 1825-1980*. Certaines remarques de Gilbert David sur l'activité théâtrale de 1965 à 1980 pourront se révéler pertinentes pour notre recherche.

En plus d'aborder plusieurs notions théoriques portant sur l'analyse dramaturgique, Louise Vigeant, dans *La lecture du spectacle théâtral* (1989), commente très sommairement des scènes de la pièce *Oublier* de Marie Laberge.

Certaines anthologies ou ouvrages généraux sur le théâtre traitent, en partie, du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas, notamment, du recueil *Théâtres québécois et canadien-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires* (2003), dont l'un des chapitres, d'une dizaine de pages, est consacré à la « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette » (Stéphanie Nutting). Il faut également noter l'anthologie de Louise Forsyth, rédigée en 2008, *Anthology of Quebec Women's Plays in English Translation*, Vol. 1 : 1966-1986 ; Vol. 2 : 1987-2003.

Dans un autre ouvrage collectif, publié sous la direction de Lucie Joubert en 2000, *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Lucie Robert, dans son article « Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin », trace le portrait global, statistiques à l'appui, de la réalité théâtrale des femmes québécoises dramaturges.

Dans un ouvrage pertinent édité en 2004, *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Lucie Robert s'intéresse à la narrativité dans les textes dramatiques de femmes et se penche brièvement sur les monologues féministes et sur le personnage de la mère dans quelques pièces, dont *La déposition* d'Hélène Pedneault, *Les Divines* de Denise Boucher et *Oublier* de Marie Laberge. Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay signent, dans le même recueil, un texte qui

s'intitule « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », article fort bien construit qui constitue un bon point de départ à une analyse plus approfondie de la pièce *Baby Blues*.

Sous la direction de Dominique Lafon, a été publié, en 2001, *Le théâtre québécois 1975-1995*, ouvrage dense et pertinent. Le chapitre rédigé par Yves Jubinville, intitulé « L'État des lieux », fait un rappel sociohistorique de l'évolution du théâtre québécois. Le chapitre « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », rédigé par Shawn Huffman, amorce une réflexion sur le théâtre féministe des années 1970, dont le théâtre de Pol Pelletier et de Jovette Marchessault. Ensuite, Dominique Lafon, dans « Un air de famille », analyse le portrait de la famille dressé par les dramaturges et s'ouvre, par le fait même, sur la vision des auteures telles que Marie Laberge, Hélène Pedneault et Pol Pelletier, mais elle en traite chaque fois de façon très succincte. Quant aux différentes représentations reliées aux années 1980, elles passent davantage par l'étude du théâtre des hommes. Finalement, c'est avec le chapitre intitulé « Le théâtre des femmes », comptant une vingtaine de pages, que Nadine Desrochers s'approche le plus de notre sujet. Elle s'intéresse, entre autres, aux collectifs de femmes des années 1970 ainsi que, pour les années 1980, aux textes dramatiques de Marie Laberge, de France Vézina et de Jeanne-Mance Delisle. Elle effleure, dans quelques lignes, le rôle joué par les mères et l'incidence de leur conduite sur le cheminement des filles.

Dans leur ouvrage *Dramaturgies québécoises des années 80* (1999), Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon consacrent un chapitre d'une vingtaine de pages au théâtre de Marie Laberge en évoquant, encore une fois très brièvement, le rôle joué par la mère dans quelques-unes des pièces de cette auteure.

D'une façon plus générale, Isabelle Boisclair, dans *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, publié en 2004, suit le cheminement de l'écriture des femmes dans la société québécoise. Plusieurs



parallèles peuvent être faits, nous y reviendrons, avec l'évolution du théâtre des femmes au Québec.

Les anthologies publiées sous la direction de Lori Saint-Martin, *L'autre lecture I* et *II* (1992 et 1994), regroupent des chapitres avec lesquels il sera possible de tisser des liens puisqu'ils touchent l'écriture romanesque et poétique des femmes au Québec, notamment les chapitres de Lori Saint-Martin (« Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec » et « Mère et monde chez Gabrielle Roy »), de Anne Brown (« Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille ») et de Mary Jean Green (« Structures de la libération : expérience féminine et forme autobiographique au Québec »). Mais c'est avec son ouvrage publié en 1999, *Le nom de la mère*, que Lori Saint-Martin trace un portrait beaucoup plus détaillé de la mère patriarcale. Elle analyse, en quelques pages, les pièces *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* de D. Gagnon, L. Laprade, N. Lecavalier et P. Pelletier et *Tryptique lesbien* de Jovette Marchessault, s'attardant au rôle éminemment influent de la mère sur le destin de la fille. Ces analyses pourront être approfondies pour le domaine théâtral puisque Saint-Martin, dans son recueil, s'attache surtout aux relations mère/fille évoquées dans les romans écrits par des femmes québécoises.

Outre ces ouvrages, dont certaines parties s'engagent dans une voie similaire à la nôtre, des articles publiés dans différentes revues, dont *l'Annuaire théâtral*, *Jeu*, *Voix et images*, critiquent ou analysent, de façon ponctuelle, certains textes dramatiques écrits par des femmes. Quelques-unes des pièces analysées se retrouvent dans notre corpus. Ce sont, pour la plupart, de courts articles qui traitent d'un ou deux aspects des pièces présentées : les articles de André Smith (« Théâtre féminin : *Encore cinq minutes* et *Les Fées ont soif* », 1981), de Alvina Ruprecht (« Le discours dramatique de la femme. Langage et identité chez Marchessault et Boucher », 1985), de Carrol F. Coates (« From Feminism to Nationalism : The Theater of Françoise Loranger, 1965-1970 », 1985), de Diane Pavlovic (« *La déposition* », 1988), de Solange Lévesque

(« Oublier », 1988), des Actes du colloque international dirigé par André Smith (*Marie Laberge, dramaturge*, 1989), de Louise Forsyth (« Jouer aux éclats : l'inscription des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », 1991), de Louise Vigeant (« hélène pedneault : histoire de haine et d'amour », 1991), de Lynda Burgoyne (« Carole Fréchette : le blues d'un chant intérieur », 1991), de Jeannelle Savona (« Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* », 1992), de Lynda Burgoyne (« D'une sorcière à l'autre », 1993), de Louise Forsyth (« Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger », 1997), de Stéphanie Nutting (« Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989 », 2000 et « La question de la tragédie au féminin : *La lumière blanche* de Pol Pelletier », 2000) et de Catherine Cyr (« Les paysages de la parole. Dominick Parenteau-Lebeuf », 2006 et « Mater Dolorosa, *Tout comme elle* », 2006).

En dernier lieu, mentionnons que les articles de plusieurs critiques et théoriciens, publiés dans des revues comme *Quebec Studies*, *Canadian Literature* ou encore *Theatre Research International*, adoptent une perspective plus large dans leur analyse littéraire, certains se concentrant, par exemple, sur le théâtre des années 1970, dans une approche féministe, et d'autres sur le théâtre en général, comme le portrait de Hervé Guay de la dramaturgie de 1995 à 2005 (« Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires », 2006) ou encore sur l'évolution des femmes dans la société québécoise. L'un de ces articles vaut toutefois le détour puisqu'il porte sur les perspectives d'avenir reliées à la nouvelle génération de dramaturges. Cet article de Jane Moss a été fort utile dans le contexte de notre étude : « Review Essay : Québec Women's Theater and the New Generation ».

La majorité de ces textes fourniront la base pour une étude plus approfondie. Ce sont les textes de Jane Moss (« Women's Theater in Quebec : Choruses, Monologues and Dialogues » 1983), de Ghislaine Boyer, « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », 1988), de Dominique Lafon (« Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre

québécois, 1970-1990 », 1991), de Lori Saint-Martin (« Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », 1992), de Bénédicte Mauguière (*Traversées des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, 1997), de Valérie Caron (« *Le bruit des choses vivantes* et *Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise* », 2002), et de David Blonde (« Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence familiale québécoise, 1981-2002 », 2002).

Pour résumer la situation, il n'existe aucune étude de fond consacrée au théâtre des femmes au Québec. Aucune étude fouillée n'examine le théâtre des femmes dans sa durée, en s'attardant à l'évolution globale du rapport mère-fille, au conflit existant à l'intérieur de cette dyade et à la mise en accusation de la mère. Des textes que nous retenons pour notre analyse, aucun n'a été étudié de façon exhaustive et propre au genre théâtral dans la perspective qui nous intéresse. Et surtout, jamais aucune lecture systématique d'autant de pièces de femmes dramaturges québécoises n'a été menée sur quatre décennies, ni autant de pièces du théâtre des femmes analysées en profondeur.

#### D. Corpus

Notre thèse portera principalement sur le théâtre des femmes au Québec, du début des années 1960 à la fin des années 1990, et traitera en conclusion de quelques textes du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs répertoires et dictionnaires ont fourni des notices bibliographiques permettant d'élaborer le corpus. Nous avons donc consulté le répertoire du *Centre d'essai des auteurs dramatiques*, celui du *Répertoire théâtral québécois*, celui des *Auteurs dramatiques en ligne*, ainsi que le *Dictionnaires des œuvres littéraires du Québec*, le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* et le *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains*, ce qui nous a permis d'en arriver au chiffre de quatre cent quatre-vingt-six pièces regroupées dans cette période (1960-2000). Nous

avons donc lu tous les textes dramatiques de ces femmes. Notre analyse s'élaborera autour de la dimension textuelle et non pas dans le sens d'une pratique de la scène. Composent notre liste les textes destinés à la scène, les textes radiophoniques et les télé-théâtres, publiés ou non. En revanche, nous avons écarté les pièces pour jeune public et pour adolescents.

De cette première liste de lecture, qui contenait pas moins de 486 titres, soixante-dix-huit pièces (six textes dans la première période, quinze textes dans la deuxième et cinquante-sept textes dans la troisième période) ont été retenues pour composer le corpus final, soit les textes où est exposé, analysé ou au moins évoqué le rapport mère/fille, fil conducteur qui permet de toucher l'ensemble du corpus. Sans apparaître dans toutes les pièces — étant donné l'ampleur du corpus, aucun thème ne pourrait le faire —, il représente le thème récurrent le plus important. D'autres thèmes, comme le couple par exemple, se démarquent, certes, mais pour poursuivre avec cet exemple, le couple est plutôt absent de l'écriture théâtrale féminine des années 1970, tandis que la relation mère-fille traverse les époques.

De ces pièces, neuf seront analysées à fond puisqu'elles sont les plus représentatives de la richesse de ce thème à l'intérieur de la période qui nous intéresse. Notre choix s'arrêtera sur les textes d'auteurs significatives et reconnues, textes qui représenteront toutes les tendances liées au rapport mère-fille<sup>4</sup>.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous diviserons le corpus choisi en trois périodes distinctes. D'abord, les années allant de 1960 à 1973, période qualifiée par certains théoriciens de « préféministe », présentent un théâtre de type réaliste qui permet enfin d'exprimer, autant par les auteures que par leurs personnages, une profonde aversion pour l'idéologie alors dominante qui réunissait pouvoir patriarcal et pouvoir religieux : « Ce que les femmes écrivent, c'est leur refus [...] d'adhérer plus longtemps à l'idéologie régnante, refus de contribuer à la production de la

---

<sup>4</sup> Les relations mère-fils ainsi que la maternité n'ont pas été retenues comme sujets de cette thèse.

croyance en une supra-institution patriarcale [...] qui dicte et reproduit l'infériorité des femmes » (Boisclair, 2004 : 156). Avant 1960, la production de pièces de femmes québécoises est très limitée. Les premiers textes dramatiques à caractère féministe, à part peut-être *Cocktail* de Yvette Ollivier Mercier-Gouin (1935)<sup>5</sup>, naîtront dans la décennie 1960, avec Françoise Loranger, qui, dans deux de ses œuvres (*Encore cinq minutes*, pièce qui sera analysée ici, et *Une maison...un jour* [1968]), s'attaque au système androcentrique et propose des personnages féminins élaborant un projet d'émancipation, ce qui aura comme conséquence directe de modifier substantiellement le rapport mère/fille. Quatre autres textes de cette période abordent la problématique qui nous intéresse, soit *La nuit des autres* (1965) de Marcelle McGibbon, *Le rêve passe* (1972) de Clémence Desrochers, *Moi je n'étais qu'espoir* (1972) de Claire Martin et *Le temps sauvage* (1967) d'Anné Hébert. Celui-ci sera également exploré puisqu'il est devenu un classique, évoquant un milieu isolé dans lequel le rapport mère-filles est analysé dans tous les sens. Ces pièces seront étudiées par le prisme des textes psychanalytiques, à la lumière des essais que nous verrons plus loin dans la section « méthodologie ».

La deuxième période, synonyme de révolution, englobe les années allant de 1974 à 1979, période qui propulse les femmes vers l'avant, qui se fait l'écho de leurs revendications, de leur prise de parole, période que nous nommerons, il va sans dire, celle du « féminisme ». La problématique du rapport mère/fille occupera alors un espace considérable dans les écrits des femmes québécoises et sera décortiquée par de nombreuses dramaturges et par des collectifs de femmes. La prise de parole de la fille deviendra la norme dans ces analyses du rapport mère/fille, où, rappelons-le, la mise en accusation suivie du meurtre de la mère s'inscrira comme nécessaire à l'émancipation des filles. De même, la structure et le langage (particulièrement dans la radicalisation du propos) utilisés dans ces textes dramatiques éclateront dans une multitude d'expérimentations formelles que les femmes dramaturges jugeront

---

<sup>5</sup> Voir C. Verduyn dans *L'autre lecture* (1992).

primordiales comme véhicule de leurs propos et de leurs revendications : « L'écriture [des] femmes va non seulement s'écarter de la norme sur le plan du contenu [...] mais elle va aussi s'employer à subvertir la forme, ce qui signifie le refus d'être évaluée à l'aune des critères traditionnels. Elles s'inscriront désormais en marge des cadres esthétiques connus et attendus, justement parce qu'ils sont tels. L'objectif est une déroute virile, la déroute de l'androcratie » (Boisclair, 2004 : 225-226). Quinze pièces portent les marques de la relation mère-fille. Nous assistons ici au procès de la mère et finalement au matricide, à travers des textes aux jugements plus sévères que lors de la période préféministe. Les textes les plus représentatifs de cette période sont sans aucun doute les pièces *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1979) de Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier, issue d'une démarche d'une écriture collective, et « Les vaches de nuit » (1979) de Jovette Marchessault.

La période suivante sera qualifiée, comme le propose Lori Saint-Martin, de « métaféministe ». Délaissant les revendications propres aux textes des années 1970, cette décennie marquera le retour vers des préoccupations plus personnelles, plus individuelles ; le retour du « je » abolira le « nous » des années 1970. Retrouvant parfois une structure plus réaliste, plus traditionnelle, plus intimiste, ces textes ne défendent donc plus aucune cause particulière. Ils se libèrent ainsi d'une structure hermétique adoptée par leurs aînées, pour retrouver une écriture qu'elles voudront plus accessible, plus quotidienne (Marie Laberge, Maryse Pelletier, Anne Legault, Élisabeth Bourget). La pièce de Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* (1983), semble se distinguer dans cette période, mais il ne faut pas oublier que Marie Laberge, qui a écrit plus d'une vingtaine de pièces, en a consacré trois à la dyade mère-fille.

D'autres auteures, toutefois, comme Denise Boucher, Hélène Pedneault et Carole Fréchette, poursuivent leurs explorations formelles et thématiques, sans écarter l'essentiel rapport mère-fille. Trois pièces écrites par ces dramaturges, soit *Les Divines* (Denise Boucher, 1996), *La déposition* (Hélène Pedneault, 1988) et *Baby Blues*

(Carole Fréchette, 1989) proposent une réflexion approfondie sur le thème à l'étude et empruntent des voies formelles distinctes pour exposer leur point de vue. Ces textes sont donc tous pertinents et révèlent des images et des symboles essentiels pour tracer un portrait complet du rapport mère-fille.

Enfin, de jeunes dramaturges (Dominick Parenteau-Lebeuf, Marie-Ève Gagnon) investiront l'écriture dramaturgique, à la fin des années 1990, pour aborder elles aussi les relations mère-fille, entraînant un souffle de renouveau esthétique et formel. Nous avons retenu la pièce de Dominick Parenteau-Lebeuf, *Dévoilement devant notaire* (2002), qui représente fort bien cette nouvelle tendance théâtrale.

On le voit, quelle que soit l'époque à l'étude, les rapports mère/fille se retrouvent parmi les grandes préoccupations des dramaturges. Soixante-dix-huit textes dramatiques représentant cette évolution développent la problématique des relations mère-fille. Cette lecture de l'ensemble des textes de femmes (1960-2000) nous aura donc permis de connaître en profondeur leur théâtre et de constater l'importance déterminante de la relation mère/fille ainsi que l'émergence d'un certain fatalisme, même si l'espoir point parfois à l'horizon.

## E. Méthodologie

Un double cadre théorique sera utilisé pour la rédaction de notre thèse.

Il va sans dire que le langage utilisé devra être emprunté à la dramaturgie puisque le texte théâtral « [...] obéit à un code d'écriture qui lui est propre » (Souiller *et al.*, 2005 : 429). Nous y reviendrons plus loin.

Mais le cadre théorique principal de notre thèse se composera des textes de théoriciennes qui ont étudié l'union mère-fille. Notre démarche sera donc de nature psychanalytique puisque cette théorie répond, de façon adéquate et opportune, aux questions portant sur l'évolution de l'être humain. Elle permet « de tenir compte des

différences entre les sexes » et « d'analyser les lois du fonctionnement du patriarcat et leurs retombées sur les relations intimes » (Saint-Martin, 1999 : 37).

Bon nombre de psychanalystes conviennent que l'identité de la femme repose en grande partie sur les liens qui l'unissent ou qui l'ont unie à la mère. Neuf études sont indissociables de notre sujet d'analyse : celles d'Adrienne Rich, de Françoise Couchard, de Luce Irigaray, de Doris-Louise Haineault, de Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich, de Lori Saint-Martin, de Marie-Magdeleine Lessana, de Marianne Hirsch et celle rédigée par les auteures du collectif *Maternité en mouvement*, dont Anne-Marie de Vilaine et Julia Kristeva.

Adrienne Rich a fait paraître, en 1976, son essai *Of Woman Born* (traduction française parue en 1980 sous le titre *Naître d'une femme*). Œuvre phare s'il en est une, ce texte aborde le sujet de l'institution de la maternité et des rapports mère-fille en adoptant une approche féministe. Rich définit d'abord la notion de patriarcat, en retraçant l'historique de ce concept. Selon elle,

[l]e patriarcat est le pouvoir des pères : un système socio-familial, idéologique, politique, dans lequel des hommes, par la force, par pression indirecte, ou à travers les rites, la tradition, la loi, le langage, les habitudes, l'étiquette, l'éducation, et la division du travail, décident du rôle que jouera la femme, ou qu'elle ne jouera pas, et dans lequel la femme subit, partout, le joug du mâle (Rich, 1980 : 53).

Comme nous pouvons le constater, ce pouvoir des pères passe par l'imposition d'un langage et par l'utilisation d'une force parfois clairement manifestée, parfois plus diffuse ; il s'étend partout, peu importe les classes sociales. L'homme exerce sa suprématie sur sa femme, le père sur sa famille, et s'assure par le fait même la transmission de sa loi, associée à un langage qui lui est propre. Et c'est ce pouvoir, exercé parfois sexuellement, parfois par le droit de propriété, qui a engendré l'institution de la maternité et la mère patriarcale, celle qui figure dans presque toutes les pièces du corpus.



Selon Rich, c'est à la mère qu'est imposé le rôle de courroie de transmission des valeurs patriarcales ; elle devra propager, par l'éducation qu'elle dispensera à ses enfants, la loi du père. L'homme s'assurera de bien inculquer ses modèles ; s'ils ne sont pas respectés et perpétués, naîtra une culpabilité dévorante pour celle qui n'aura pas voulu ou pas pu entrer dans le moule et y faire entrer sa progéniture.

De plus, Rich souligne que la fille souffrira de ce rôle dévolu à la mère, rôle contraignant qui lui sera par la suite attribué à son tour. Constatant les torts causés par cette institution sur la formation de l'identité, elle voudra se distancier à tout prix de cette mère patriarcale pour trouver ses propres solutions. La barrière construite par le patriarcat fera en sorte que la fille sera toute sa vie à la recherche d'une mère idéalisée. Mais par-dessus tout, la fille voudra se dissocier de l'image maternelle formée à partir des valeurs patriarcales et refusera de se fondre dans le moule présenté par la mère, refusera de ressembler à celle-ci, de devenir comme elle et d'avoir à assumer un destin qu'elle n'a pas choisi. C'est le concept de la matrophobie développé par Rich, soit la « peur de *devenir notre mère* » (233).

Luce Irigaray a fait paraître, en 1981, un essai qui propose une analyse des relations mère-fille, intitulé *Le corps à corps avec la mère*. Elle affirme que le rapport à la mère est capital et que le désir de rapprochement est vécu par la fille comme un désir fou que la loi du père cherche par tous les moyens à empêcher, à anéantir, parce que ce rapport, s'il est permis, risque de briser le moule patriarcal.

Mais refuser d'entrer dans la loi du père, refuser de se soumettre à ses diktats, ne veut pas dire que la fille doive « [...] retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture » (28). La solution réside plutôt, selon Irigaray, dans un nouvel apprentissage, un apprivoisement mère-fille : il faut se permettre mutuellement le droit aux plaisirs de toutes sortes, à l'ivresse, donner à la mère le « [...] droit aux paroles et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère » (28). Irigaray propose encore d'autres solutions : l'invention d'un nouveau langage qui réunira mère et fille plutôt que de les opposer, fait des paroles qui écarteront la loi du père et les mots imposés

par le père, ou encore la création d'une généalogie de femmes qui s'uniront pour pouvoir lutter contre le pouvoir des pères. Ici, Rich et Irigaray se rejoignent.

Luce Irigaray présente donc une sorte de vision utopique de la relation mère-fille. En 1991, paraissait l'essai *Emprise et violence maternelles* de Françoise Couchard. Celui-ci porte essentiellement sur les relations mère-fille problématiques, dans les cas où l'emprise exercée par la mère contrecarre le devenir de sa fille<sup>6</sup>.

Selon Couchard, l'emprise peut revêtir différentes formes. Mais chaque fois, elle implique le pouvoir qu'un être exerce sur un autre et qui sous-tend, par le fait même, le maintien d'une réclusion. La transmission des règles et des archétypes de la mère à la fille, de génération en génération, est une figure de l'emprise qui laisse assurément des traces.

Couchard souligne que cet ascendant néfaste sur autrui peut s'exercer dans la séduction autant que dans la haine et dans la violence, mais consiste toujours à détruire les aspirations de l'autre, sa personnalité et son identité. Lorsque la mère ne peut dissocier ses désirs de ceux de sa fille, cette dernière devra fuir, car la mère ne pourra en aucun cas accepter cette rupture. L'emprise qui naîtra, qu'elle soit pratiquée dans la violence, dans la victimisation, à l'aide de mots qui transmettent les modèles traditionnels ou encore dans le silence, brisera la fille, qui résistera difficilement à celle de qui elle attendait plutôt amour et tendresse. Celle-ci tentera tant bien que mal de s'éloigner de cette mère maltraitante. Mais sa fuite entraînera presque assurément la culpabilité. Comment s'extirper d'une telle emprise ? Pour Couchard, il n'y a pas vraiment de solution dans de tels cas, tant l'emprise de la mère semble définitive.

---

<sup>6</sup>Nous avons délibérément écarté l'essai marquant de Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, puisqu'il traite principalement d'une relation mère/fille où mutualité et communication harmonieuse sont omniprésentes, type de relation très peu développé dans notre corpus.

Deux théoriciennes, Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich, s'intéressent, dans *Mères-filles. Une relation à trois* (2002), aux relations mère/fille, notamment à tous les types possibles de dyade mère/fille. Elles explorent la constitution de l'identité féminine et les difficultés que comporte la transmission des rôles d'une génération à l'autre. Ainsi, elles utilisent la fiction, que ce soit les romans ou encore le cinéma, pour expliquer les enchevêtrements de ces relations souvent impitoyables. Leur recueil est divisé en six parties, composées chacune d'un aspect correspondant à un modèle allant de la femme autonome à la femme dépendante.

Elles reprennent le terme d'emprise utilisé par Couchard et l'appliquent à une mère qui se révèle « plus mère que femme », qui pousse l'emprise sur sa fille jusqu'à l'« abus narcissique », à un surinvestissement de la part de la mère, forme d'« abus identitaire » où la mère voudra se réaliser par sa fille, tentera de se fondre en elle pour se construire une identité. La mère étant insatiable, la fille ne pourra alors que calquer la détresse maternelle, dans un effort pour répondre aux espérances de celle-ci. Mais cette mère qui se place dans une position de victime pourra même éveiller chez sa fille un sentiment de honte pour celle qui n'a pu se construire elle-même, constamment en déficit par rapport à ses inassouvissables attentes, et vivant une culpabilité qui minera son destin, puisqu'elle se sent responsable du malheur de sa mère. Peut-être ira-t-elle même jusqu'à souhaiter sa mort, un matricide fantasmé.

Éliacheff et Heinich abordent également les difficultés reliées à la mère « plus femme que mère » et qui, par le fait même, écrase sa fille sous le poids de sa supériorité, de sa froideur, de son éclat social ou de son intelligence. La fille devient alors ici la victime et mendie sans arrêt le moindre signe, la plus infime parole d'affection de la mère. Elle ne réussira qu'à provoquer un rejet supplémentaire puisque la mère est incapable de lui reconnaître des qualités.

Ces mères ont un impact sur le choix de la fille de vivre à son tour l'expérience de la maternité. Comment trouver sa propre identité tout en évitant de transmettre les mêmes valeurs ? Voilà autant de questions auxquelles Éliacheff et Heinich essaieront

de répondre dans les derniers chapitres, puisque le lien des femmes avec la maternité est embrouillé lorsqu'elles ont connu une relation problématique avec leur mère.

La psychanalyste Doris-Louise Haineault (2006), dans son essai *Fusion mère-fille. S'en sortir ou y laisser sa peau*, trace le portrait de trois femmes qu'elle a reçues en thérapie et qui permettront, grâce à leur expérience, de questionner les relations mère-fille conflictuelles, de celles qui créent une véritable cage dorée pour les filles qui résisteront tant bien que mal, en fait plutôt mal que bien, à l'emprise de la mère.

Il s'agit ici d'emprises fusionnelles, de mères qui veulent que leur fille devienne un prolongement d'elles-mêmes, mères qui ne peuvent supporter le vide intérieur et l'angoisse qui les tient captives, ce qui les conduit « au paradis du narcissisme » (8). Celles qu'Haineault décrit comme des « surmères » égoïstes, autoritaires, tyranniques, doivent, pour arriver à leurs fins, retarder le plus possible, voire étouffer la formation d'une identité chez leur fille. Pour ce faire, elles utiliseront leur énorme ascendant, accompagné de haine, de violence et parfois de tristesse. Et leurs gestes seront posés en toute légitimité puisque ces mères seront vues la plupart du temps comme des mères parfaites qui n'ont à cœur que le bien-être de leur fille.

Comment la fille peut-elle ensuite se dépêtrer de ce guêpier ? Elle n'a pas d'estime d'elle-même, pas d'identité propre puisque sa mère l'a complètement envahie et a laissé déteindre sur elle ses angoisses mortifères. Elle se soumettra totalement à sa mère, croyant que la fusion avec elle ne peut qu'être positive. La mère aura réussi à séduire complètement sa fille, qui ne devinera pas qu'elle n'est là que pour la reconstruire, la réparer, dans un pacte que Haineault qualifie de « faustien ». Impossible par la suite de rompre cette fusion ; la rupture signifierait à coup sûr la mort, car la fille a un devoir de loyauté envers celle qui s'est oubliée pour elle.

Une autre question retient l'attention : doit-on donner la parole à la mère ? Les écrivaines ont plutôt tendance à s'identifier au rôle de la fille, à épouser son point de

vue. Pourquoi ? Est-ce un moyen d'exprimer haine et rancœur à l'égard de la mère trop envahissante ? Pourquoi donc ne pas permettre à la mère de parler pour elle-même ? En l'absence de cette réciprocité discursive, peut-on espérer un rapport équitable, objectif ? Est-ce même souhaitable ? Voilà des questions que pose la théoricienne Marianne Hirsch, dans son essai *The Mother/Daughter Plot* (1989), et ses observations sur la perspective adoptée par les auteures dans leurs œuvres nous seront d'une grande utilité pour l'analyse des pièces du corpus.

Quant à la théoricienne Marie-Magdeleine Lessana, dans son recueil *Entre mère et fille : un ravage* (2000), elle se penche sur six couples mère-fille situés dans leur contexte historique, mères et filles connues dans le milieu culturel. Elle analysera ces relations en fonction de ravages qui ont créé des relations malsaines, voire dévastatrices, engendrées par la haine ou par une emprise fusionnelle.

Un dernier ouvrage, consacré à la littérature québécoise, nous aidera à comprendre les pièces de notre corpus. Lori Saint-Martin a publié, en 1999, l'essai *Le nom de la mère*, titre qui évoque le lien identificatoire à la mère. Celle-ci, en se mariant, perd son nom au profit du mari/père, nom qui sera ensuite transmis aux enfants. Comment la femme peut-elle alors conserver sa propre identité ?

Le premier chapitre, « Matricides et infanticides », évoque le procès de la mère (la critique violente des mères par les filles), mère que l'on tue symboliquement en la neutralisant ou en la remplaçant. Mais si les mères sont humiliées par la société, elles ne peuvent que transmettre cet avilissement à l'enfant. La mère nous sera souvent donnée à voir dans son contexte psychologique et social ; ainsi, elle ne sera pas totalement responsable des gestes fâcheux commis sur sa fille, étant elle-même victime d'une société qui impose la loi du père. Pour s'affirmer, l'enfant doit-il tuer sa mère, symboliquement ou physiquement ? L'emprise exercée par la mère empêche-t-elle les filles de choisir un destin différent ?

Toute la douleur maternelle, communiquée à sa fille, se traduit par une absence de communion, de confiance et d'amour. L'analyse que fait Saint-Martin de

plusieurs romans québécois écrits par des femmes permet de comprendre la portée des concepts élaborés par les théoriciennes précédemment mentionnées.

Voilà pour les bases méthodologiques principales, constituant le premier cadre théorique sur lesquelles s'appuieront les analyses des relations mère/fille. Passons maintenant à leur traitement en littérature et aux analyses théâtrales des textes dramatiques.

De la structure textuelle au personnage en passant par le langage, plusieurs écrits critiques soutiendront l'étude des éléments composant les textes du corpus. Ce deuxième cadre théorique, composé de dispositifs de l'analyse théâtrale, servira à faire ressortir des éléments clés des textes, à découvrir certains principes organisateurs, certains types de paroles qui nous permettront ensuite de les examiner à la lumière des théories psychanalytiques. Il permettra de faire émerger les éléments formels propres à chacun des textes étudiés.

L'analyse théâtrale et le discours qui le sous-tend sont souvent très différents de l'étude des textes littéraires narratifs ou poétiques. L'écriture théâtrale a sa propre voix, son propre fonctionnement et révèle, grâce à ses particularités, des aspects inédits que ne pourraient peut-être pas dévoiler les autres genres littéraires.

Comme le titre de cette thèse le mentionne, notre désir est d'analyser la voix de la mère et la voix de la fille ainsi que leurs rapports dans le théâtre féminin québécois. La parole a donc la priorité et c'est justement l'une des choses qui distingue le plus le genre théâtral du genre narratif. Dans les textes que nous étudierons, les monologues et les dialogues alterneront, les silences se feront parfois très présents et les didascalies, indications scéniques consignées par les auteures (Ryngaert, Pavis, Souiller et al.) interviendront dans les débats et les conflits entourant les personnages. Ce sont donc ces diverses paroles de femmes qui seront scrutées.

Le dialogue est une forme très présente dans le texte dramaturgique, parce qu'il privilégie l'échange entre les personnages ; il sous-tend les liens qui les unissent ou

les conflits qui les opposent. D'où proviennent les répliques ? Comment le dialogue progresse-t-il ? Est-il formé de répétitions, de silences, de ruptures syntaxiques ? Fait-il alterner les énoncés ? Crée-t-il des rapports de force ? Des théoriciens du discours théâtral seront ici d'une grande utilité, notamment Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Michel Vinaver, Jean-Pierre Ryngaert et Jean-Pierre Sarrazac.

Nos pièces renferment aussi une pléthore de monologues, utilisés principalement à partir des années 1970 dans l'écriture des collectifs de femmes. Parfois signes d'une absence de communication, de la prise de parole des femmes qui avaient besoin de témoigner sur scène, de raconter leurs expériences intérieures, des fragments de leur vie ou encore des aveux (Yves Jubinville, Irène Perelli-Contos, Lucie Robert), ils permettront à celles-ci de se livrer. Se multiplieront dès lors les figures textuelles, les procédés d'écriture lexicaux et grammaticaux (répétition, parallélisme, ironie, leitmotiv, fulgurance, bouclage...). Car les femmes ont besoin de parler enfin pour elles-mêmes, d'« [...] apprivoiser le son de leur propre voix » (Desrochers, 2001 : 119).

Souvent, le théâtre crée une impression de jeu, jeu de rôle, jeu de pouvoir entre les personnages, qui ne sont pas sans rappeler les duels présents dans les films de cape et d'épée, entraînant dans leur sillage le vocabulaire qui y est associé, telles l'attaque, la riposte ou encore l'esquive. De même, comme nous évoquons dans plusieurs textes la possibilité d'un procès de la mère patriarcale, nous utiliserons le vocabulaire associé à cette structure, tels les plaidoiries, les interrogatoires, les sentences (Jean-Pierre Sarrazac, Anne Ubersfeld, Michel Vinaver).

Finalement, Jean-Pierre Sarrazac, dans *Jeux de rêve et autres détours*, s'intéresse à une dramaturgie qui s'éloigne de la réalité, qui trouve sa lumière dans des « jeux de rêve », une « [...] décomposition dramatique, tant les jeux de rêve morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler "réalité" » (2004 : 61). Ce théâtre, qui frôle le surréalisme, est

composé de dérèglements de toutes sortes. Ces jeux hétéroclites gagneront en importance dans les textes de la fin des années 1990.

#### F. Structure de la thèse

La thèse comportera quatre chapitres.

Dans le premier chapitre, il sera question du soutien théorique nécessaire à l'analyse psychanalytique que nous mènerons. Les œuvres des théoriciennes mentionnées précédemment, dans la section « Méthodologie », feront l'objet d'une présentation détaillée. Nous développerons ainsi les principaux concepts définissant les relations mère-fille, et plus particulièrement l'emprise maternelle et le matricide symbolique. La deuxième partie de ce chapitre présentera les éléments théoriques et méthodologiques nécessaires à l'analyse structurelle des textes dramatiques.

Le chapitre deux portera sur la première période annoncée dans l'hypothèse de travail, c'est-à-dire les années 1960 - 1973. À cette époque, la maternité était perçue comme un devoir, voire comme une certaine forme de servitude. Et lorsque les enfants étaient prêts à quitter le nid familial, les mères se retrouvaient seules, devant affronter le vide et la futilité de leur vie. Que pouvaient-elles transmettre à leur fille ? Quelles valeurs partageaient-elles avec celles qui ne pouvaient aspirer qu'à suivre les traces de leur mère, prolongement inévitable de cette femme, s'imbriquant dans le même moule, celui de l'insignifiance d'une vie de soumission et de résignation ? Pouvait-on briser ce cercle vicieux, ce modèle patriarcal privant les femmes de leur liberté et de leur autonomie ? Surtout que la dissociation d'avec la mère était une expérience très perturbante pour les filles, mais combien déterminante.

L'écriture du préfémisme trouvera une nouvelle voie, exhibant les marques d'une société en profonde mutation et qui provoqueront, petit à petit, le rejet des modèles traditionnels. Aussi les dramaturges écriront-elles les premiers



balbutiements de ce retournement, de cette libération à l'égard du patriarcat. Leurs personnages de filles découvriront cette nouvelle voie mais non sans créer un rapport mère/fille complexe et troublé. Quant à la prise de conscience maternelle, nous la retrouverons dans les pièces de Françoise Loranger, en même temps que la prise de parole. La mère devient un personnage à part entière, avec ses désirs et ses peurs de femme. En fait, les femmes dramaturges ne dépeindront pas une image positive de la mère; elles dénonceront plutôt sa situation : « La plupart des textes reprennent la dialectique d'un passé lourd, sclérosant, mortifère pour les femmes et d'un avenir ouvert, fertile et libérateur » (Boisclair, 2004 : 155). L'écriture se fera sur un mode réaliste. Les deux pièces retenues, *Le temps sauvage* (1967) d'Anne Hébert et *Encore cinq minutes* (1967) de Françoise Loranger, seront analysées tour à tour.

Dans le troisième chapitre, soit celui consacré à la période du féminisme (1974-1979), plusieurs textes illustrent l'arrivée d'une nouvelle dramaturgie au féminin : monologues autobiographiques, difficulté de conjuguer vie de couple et maternité, évacuation du rôle patriarcal imposé à la mère depuis des générations. Bref, ces pièces proposeront une relecture critique de la société patriarcale et de ses fondements idéologiques et religieux.

L'aliénation qui accompagne trop souvent la maternité sera dénoncée et la mère, souvent absente de la scène, sans voix, se retrouvera au banc des accusés et condamnée par les filles puisqu'elle est porteuse des valeurs de la société patriarcale dont elles veulent se débarrasser. Et lorsqu'elle obtiendra une voix, ce ne sera que pour dire son incapacité à communiquer autre chose que les valeurs reçues. Absente, soumise ou abusive, elle sera sacrifiée par sa fille sur la place publique pour que celle-ci puisse enfin se révolter et affirmer son identité, échapper au destin féminin usuel. Sur les quinze pièces de la période qui portent sur la relation mère/fille (voir Bibliographie, Corpus global), deux pièces feront l'objet d'une étude plus développée parce qu'elles s'attardent longuement à l'emprise maternelle et qu'elles provoquent l'éclatement formel propre à cette période : *À ma mère, à ma mère, à ma*

*mère, à ma voisine* (1979) de D. Gagnon, L. Laprade, N. Lecavalier et P. Pelletier et « Les vaches de nuit » de Jovette Marchessault (1979).

Le dernier chapitre, consacré aux années 1980 et 1990 et au métaféminisme, marquera le retour au texte et à des préoccupations plus individuelles, à un réalisme intégré à la modernité pour certaines. La voix de la fille semble occuper encore toute la place et, après le meurtre de la mère commis dans les années 1970, le retour à la réalité écorchera les sentiments de la fille, qui comprendra n'avoir rien réglé en tuant symboliquement la mère. Il y aura maintien de l'image dégradée de la mère, qu'elle soit impuissante ou absente. Mais accuser la mère de despotisme ne libère pas de son emprise. On assistera à un refus de l'héritage maternel, affectif et moral, puisqu'il entrave, encore et toujours, l'accession à la libération définitive de la fille.

Nous assisterons également, dans ce chapitre, à diverses explorations formelles issues de l'écriture de certaines auteures qui, par les images et les symboles, par l'utilisation de témoignages, de récits de vie, de monologues, livreront des expériences différentes rattachées aux relations mère-fille, accordant, encore là, la préséance à la voix de la fille.

Difficile ici de se limiter à l'étude de deux ou trois pièces puisque plusieurs auteures ont fait des relations mère-fille leur axe principal. *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* (1983) de Marie Laberge, *La déposition* (1988) d'Hélène Pedneault, *Baby Blues* (1989) de Carole Fréchette, *Les Divines* (1996) de Denise Boucher et *Dévoilement devant notaire* (2002) de Dominick Parenteau-Lebeuf feront donc l'objet d'une recherche en profondeur.

Les trois chapitres d'analyse comporteront, en guise d'introduction, une section portant sur les femmes et la société et une autre consacrée à la place des femmes dans le champ littéraire théâtral. Par la suite, nous nous intéresserons à la place du patriarcat dans chacune des pièces, la façon dont il est développé par les auteures. Nous examinerons les différents portraits de mères et de filles dessinés par les dramaturges ainsi que la voix confiée à la fille et parfois à la mère.

Le rapport mère-fille sera ensuite exploré et analysé à la lumière des différentes théories psychanalytiques et nous conduira à une mise en accusation de la mère patriarcale. Finalement, nous nous pencherons sur les différentes solutions proposées par les auteures, issues possibles aux obstacles et aux troubles créés par ces relations souvent malheureuses.

Notre thèse permettra de montrer que dans bon nombre de textes de théâtre féminins traitant du rapport mère-fille, bien que la mère n'ait à peu près pas la parole, elle est souvent, voire presque toujours, la grande responsable des maux de la fille, celle qui l'a empêchée de se construire une identité de femme à part entière. Le procès de la mère a encore et toujours lieu, y compris de nos jours. Le « J'accuse » des filles en colère résonne dans une grande partie de leur théâtre.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE THÉORIQUE ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

#### 1.1 L'institution de la maternité

Pour mieux comprendre ce que représente l'institution de la maternité, nous devons expliquer, dans un premier temps, les principes qui régissent une société patriarcale, c'est-à-dire une société gouvernée par la loi du père, qui dicte et gère le rôle de chacun de ses membres. Une telle société implique nécessairement le conditionnement des femmes à jouer un rôle défini par l'homme. Nicole Brossard décrit ainsi la femme vivant dans une telle société : « Si je suis une femme patriarcale, c'est-à-dire une femme qui épouse le sens que l'Homme donne à la vie, donc à la sienne englobant la femme, de deux choses l'une : ou bien je répète ce que dit l'Homme ou bien j'imagine du nouveau mais dans le sens de l'Homme » (Brossard, 1985 : 115-116). Autrement dit, la marge de manœuvre des femmes, qu'il soit question d'agir, de penser ou de créer, risque d'être très réduite.

Adrienne Rich, dans *Of Woman Born*, paru pour la première fois en 1976 et traduit en français en 1980, fut la première à aborder la maternité à travers une perspective féministe. Elle définit le patriarcat comme un système politique et social, constitué et érigé par les hommes par la force, par le biais des traditions, d'un langage réducteur et de l'éducation qui sera assurée par les femmes (Rich, 1980 : 53).

Ce rôle que doit jouer la femme, c'est avant tout celui de la mère, puisque « [...] nous vivons dans une civilisation où la représentation *consacrée* (religieuse ou laïque)

de la féminité est résorbée dans la maternité » (Kristeva, 1983 : 295). Cette maternité est une création sociale et patriarcale qui enferme les femmes dans un rôle étriqué et culpabilisant.

Ce rôle, mis en place par le patriarcat, force les femmes à justifier leur vie, voire leur existence même, par et pour la maternité : « La femme pouvant être mère, on en déduit non seulement qu'elle devait être mère, mais aussi qu'elle ne devait n'être que mère et ne pouvait trouver le bonheur que dans la maternité » (Marbeau-Cleirens, 1966 : 136). Comme l'affirme encore Françoise Collin dans *Les enfants de femmes*, « [l]a maternité est une mpaternité : elle se vit hors de l'homme mais sous son contrôle » (Collin, 1992 : 81).

Rich parle à ce propos de la maternité comme institution, qui représente l'ensemble des règles imposées à la mère par l'ordre social patriarcal. L'institution de la maternité comprend une idéologie hautement normative de la « bonne mère » et exerce une manipulation néfaste sur les mères en leur imposant des contraintes excessives : « La maternité institutionnalisée demande aux femmes de faire preuve "d'instinct" maternel, plutôt que d'intelligence, d'avoir le sens d'autrui, plutôt que le sens de soi, le sens des relations aux autres, plutôt que celui de sa réalisation propre » (Rich, 1980 : 38). La maternité, selon Rich, est donc définie par l'homme et érigée en véritable système, avec ses diktats et ses interdictions : il faut se dévouer totalement, s'oublier en tant que personne, reproduire sans esprit critique l'ordre existant.

Une grande culpabilité est imposée à la mère puisqu'elle seule est la responsable, selon nombre de spécialistes, des malformations chez l'enfant, des carences et des pathologies. Comble de malheur, la maternité ne confère aucun pouvoir — sinon celui qui s'exerce sur des enfants sans défense —, puisque la loi du père gouverne la société. Ainsi, la maternité comme « expérience » librement assumée et vécue par une mère qui est aussi femme et être humain, disparaît sous le poids de l'institution, surtout que « [l']institution de la maternité déclare toutes les mères plus ou moins

coupables d'avoir failli, à l'égard de leurs enfants » (Rich, 1980 : 220). Selon Rich, il faut repenser la maternité et la transformer en rejetant « l'institution » et les diktats patriarcaux.

Au Québec, l'abolition de l'incapacité juridique de la femme mariée date de 1964. Jusqu'aux années soixante et même au-delà, les femmes évoluant dans la société québécoise avaient peu de pouvoir décisionnel : au Québec en particulier, l'idéologie de la mission maternelle des femmes se montre tenace. En effet, « [...] après 1950, [même] si les femmes accèdent sans bruit à ce qui leur semble être l'égalité » (Collectif Clio, 1992 : 416), elles croiront que la société évolue parce que certaines portes s'ouvriront. Mais ce sera à la condition expresse qu'elles demeurent des femmes au foyer qui « respectent leur vocation maternelle et familiale » (416). Elles doivent sans conteste procréer car « [...] la maternité [est] une expérience à laquelle il est socialement difficile de se soustraire » (445). De fait, réconcilier femme et mère, accuser la « [...] maternité esclavage, quoique révolutionnaire, est aisée sur le plan théorique [mais] sa remise en cause réelle, quotidienne, dans tous les milieux sociaux, relève encore souvent de l'utopie » (Le Coadic, 1986 : 39).

Ainsi la femme n'existe pas en tant que sujet social et politique, sinon à travers cette mission maternelle qui doit faire son bonheur et assurer la survie de la société. Lori Saint-Martin souligne, dans *Le nom de la mère*, que « [d]epuis des millénaires, en réalité, la femme est définie comme une mère avant tout, jamais comme un être libre qui cherche, comme l'homme, à s'accomplir » (Saint-Martin, 1999 : 13). Elle rappelle tous les discours politiques, sociologiques ou religieux, qui, repris et répétés pendant des décennies au Québec, ont fait voir la femme comme une mère entièrement dépendante de son rôle, n'existant que par celui-ci.

Étouffer la femme sous la mère semble donc être la solution imposée par la société patriarcale pour s'assurer que seront perpétuées ses lois : ne permettre à la femme de vivre que dans l'altruisme et le don de soi en étouffant ses désirs et ses rêves propres, la réduire à une simple « fonction » (Irigaray, 1981) à une

reproductrice de l'ordre existant. Comme l'affirme Françoise Collin, « [l]a meilleure manière de nier la femme, pour l'homme, c'est de la boucher, de la boucler. Avec ce quelque chose entre ses genoux qui la tient assise éternellement » (Collin, 1992 : 82).

La « mpère » de Collin illustre parfaitement la mère inventée par le patriarcat, celle qui vit sa maternité sous la domination de l'homme. Elle est ainsi muselée, puisqu'« on la fait parler en ventriloque un langage qui n'est pas le sien, répéter, ânonner » (Collin, 1992 : 81). Anne-Marie de Vilaine mentionne que même le langage semble conspirer contre la réconciliation mère-femme dans une société patriarcale. Lorsqu'on prononce les mots « mère » ou « maternité », les images affluent, stéréotypées puisqu'imposées depuis des décennies, particulièrement dans les discours d'avant les années 60, à l'emprise desquels on n'a pas totalement échappé malgré les changements sociaux des trente ou quarante dernières années.

L'existence même de la femme s'en trouve donc réduite à cette fonction de mère, créée de toutes pièces par l'ordre patriarcal. La « bonne mère » ne doit rien désirer pour elle-même, mais s'oublier pour assurer le bonheur des siens. Ne pouvoir atteindre cet idéal contraignant, c'est se vouer à la culpabilité. On vise ainsi à empêcher la femme de découvrir et d'assimiler une autre réalité, celle où elle peut être autre chose qu'une fonction. Comme le dit de Vilaine, il est difficile de faire la part des choses entre désirs imposés et volonté propre, entre la résistance à la maternité comme institution et le désir possible de la maternité comme expérience librement choisie et vécue :

[...] comment puis-je approfondir mon identité sans prendre conscience de ce qui m'a été imposé (la maternité est la fonction essentielle de la femme), de ce que j'ai intériorisé (je ne serai jamais tout à fait moi-même ou tout à fait femme si je ne passe pas par l'expérience de la maternité) et de ce que j'ai profondément ressenti (mon désir de maternité, un parmi d'autres, a été transformé en priorité par la société) (Vilaine, 1986 : 18).

Enfin, qu'attend-on des mères élevant les enfants dans le système patriarcal ? Elles ont un rôle éducatif indéniable, à tout le moins dans les premières années de

vie des enfants : puisqu'elles les ont mis au monde, elles doivent assurer aussi la prise en charge. La société exigera d'elles qu'elles les préparent à se couler dans le moule de la loi du père (Rich, 1980).

Les mères servent donc de courroie de transmission des valeurs patriarcales. Il s'ensuit que les filles reprocheront à leur mère l'éducation reçue et l'obligation d'œuvrer pour le père, qui en fait la « parfaite dresseuse frustrée » (Marchessault, 1980 : 55) du patriarcat. Rich soutient que les femmes qui ont vécu leur enfance et leur adolescence dans une telle société prétendent n'avoir pas reçu de leur mère ce qu'elles étaient en droit d'attendre, c'est-à-dire amour, respect, confiance. Elles diront plutôt qu'elles ont reçu les valeurs patriarcales que la société exigeait qu'on leur transmette, tout en écartant les véritables valeurs d'amour qu'elles s'attendaient à connaître dans un contexte où la mère aurait appris à s'aimer et à se respecter elle-même. Mais l'institution de la maternité aura étouffé la capacité à échapper à ses lois pour transmettre des valeurs de vie à sa fille.

## 1.2 Le rapport mère/fille

Fort des préceptes imposés par l'institution de la maternité, le rapport mère-fille est né dans la loi du père. Mais il doit, pour évoluer, s'écarter du carcan patriarcal, trouver son propre sens, ses propres lois. Parfois, il ne saura se distancier suffisamment des valeurs patriarcales pour permettre à la fille de recevoir des valeurs positives pour qu'elle puisse ensuite assurer son libre arbitre. Elle demeurera ainsi fusionnée à sa mère, trop près pour pouvoir couper les liens qui l'enferment dans une relation aliénante. Et l'emprise maternelle pourra alors s'exercer sur la fille, l'obligeant à subir le poids de la présence maternelle et de tout le bagage qu'elle transporte, comme l'illustrent certains textes littéraires analysés par les théoriciennes.



### 1.2.1 Proximité et fusion

Bon nombre de psychanalystes conviennent que l'identité de la femme repose en grande partie sur les liens qui l'unissent ou qui l'ont unie à la mère. Selon de nombreuses théoriciennes, telles Chodorow et Irigaray, le rapport mère-fille est sans conteste le pivot de l'identité féminine. Voyons d'abord ce qu'ont à dire les théoriciennes sur le désir de proximité, désir primaire qui unit mère et fille.

Rich affirme que « [l]a connaissance première qu'a une femme de la chaleur, de la tendresse, de la nourriture, de la sécurité, de la volupté, de l'échange, lui vient de sa mère » (Rich, 1980 : 215). Les femmes ont donc besoin de conserver toutes ces émotions premières pour créer avec leur mère une relation saine basée sur la communication.

Cet anéantissement autorisé par l'ordre social atteint son paroxysme au moment où cet ordre va jusqu'à « interdire le corps-à-corps avec la mère » puisque « [...] l'ouverture de la mère, voire l'ouverture à la mère, apparaissent comme la menace de contagion, de contamination, d'engouffrement dans la maladie : la folie. [...] la mère est devenue monstre dévorant [...] » (Irigaray, 1981 : 22).

Lori Saint-Martin trace un portrait assez détaillé de ce rapport mère-fille, liens filiaux passés à la loupe d'une lecture féministe de la psychanalyse. En analysant Hirsch, Chodorow, Irigaray et quelques autres, elle constate que les destins de la mère et de la fille sont intimement liés et dépendent l'un de l'autre. L'attachement à la mère est à la base du développement identitaire de la fille puisqu'elles se perçoivent l'une l'autre comme leur miroir, parfois déformant faut-il le préciser. Représentante des valeurs patriarcales, la mère offre à sa fille le modèle social sur lequel elle devra bâtir sa propre identité. La fille, alors fortement dépendante de ce lien identificatoire à la mère, son modèle premier, cherchera très tôt à obtenir son approbation.

Cette proximité mère-fille, qualifiée par Doris-Louise Haineault de « fusion », est imposée par la mère, qui désire ainsi un être à son image, un prolongement d'elle-même. La fille trouvera, dans cet attachement à la mère, une certaine complicité lorsque la mère effectue un bon travail. Dans de tels cas, cette mère aimante, forte, complice, permettra ensuite à sa fille de briser cette fusion primaire pour enfin voler de ses propres ailes, ce qui implique chez la mère un très « solide sens de l'éducation » (Rich, 1980 : 243). Illusoire ? Peut-être, si l'on constate que la relation à la mère est fréquemment malheureuse et que s'ajoute à cette complexité de se séparer de la mère, la dévalorisation de la mère dans une société patriarcale.

Mais ce désir de proximité à la mère reste, malgré tout, présent au plus profond de chaque fille (Irigaray, 1981 : 14). Faut-il, dès lors, préconiser une rupture abrupte et définitive de ce lien pour permettre à la fille de forger sa propre identité, trouver ses propres repères ? Pour Irigaray, la rupture de ce lien mère-fille, bien que courant, est fortement pathogène, car en renonçant à la mère, la petite fille se perd elle-même. Il lui faut toutefois mettre entre elles une certaine distance qui permettra à chacune d'exister en tant qu'être humain.

### 1.2.2 Identité et distanciation

Tous les psychanalystes et théoriciennes s'entendent pour dire qu'un attachement sain à la mère est essentiel et représente un stade crucial « [...] pour la formation de l'identité de genre chez la petite fille » (Mauguière, 1997 : 184). La force de ce lien encourage le développement, chez la fille, d'une conscience aiguë de soi et des autres.

Comment est-il dès lors possible pour la fille de forger sa propre identité dans un contexte où la mère demeure la représentante des valeurs patriarcales ? Pour Rich, la mère ne doit pas seulement imposer, mais aussi tenter d'expliquer, plutôt que de justifier, les aléas de la vie à sa fille grandissante. La femme et la mère seront ainsi juxtaposées, voire liguées, pour exposer les valeurs sociales mises en place par le

patriarcat. À ce titre, elles pourraient être des alliées, semblables mais distinctes, proches mais individualisées.

Le modèle patriarcal fait donc de la mère l'empêcheuse de tourner en rond, un frein à tout désir d'épanouissement et de liberté chez sa fille. Une distance est donc nécessaire pour que la fille puisse créer son identité. Même si cette mise à distance salutaire ne s'effectuera pas sans heurts, l'obtention d'une individualité passe nécessairement par ce chemin (Couchard, 1991). Ce renoncement à une harmonie exemplaire, ou même une fusion néfaste, sèmera alors un doute insidieux entre elles. Blâmer l'autre pour tous les maux de la terre deviendra le leitmotiv de leur relation.

La perméabilité de la fille, sa capacité à recevoir, à analyser et surtout à adapter les règles et les modèles maternels détermineront son identité. Si toutefois elle se révélait impuissante à inventer des frontières, ou si sa mère l'en empêche, son développement identitaire pourrait en être affecté. Vivre pleinement et positivement la différenciation semble être un élément essentiel dans le processus de la quête d'une identité puisqu'il s'agit de devenir autonome au lieu de rester une « chose » de sa mère. Et l'acquisition d'une autonomie, d'une identité équilibrée fournira à la fille le « [...] sentiment de pouvoir agir sur les autres ainsi que sur son environnement (de pouvoir prendre des décisions), le sentiment que nos émotions et notre spontanéité nous appartiennent en propre ainsi que le sens d'un épanouissement dans nos relations avec les autres » (Mauguière, 1997 : 191). Dans le meilleur des cas, cette quête identitaire pourra s'effectuer avec la complicité de la mère ; dans la pire éventualité, elle se fera contre une mère acharnée à garder sa fille sous sa domination.

La fille aura à choisir entre se conformer au rôle conçu pour elle par la mère ou chercher sa propre voie, pour éviter de n'être que le prolongement de sa mère : « [...] c'est le droit au respect que conquiert la jeune femme moderne, qui ne se reconnaît plus dans l'identité de "fille" » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 275). Comme le dit Judith Butler, « [...] si les options dont je dispose sont détestables, si je n'ai aucun désir

d'être reconnue selon un ensemble de normes données, il s'ensuit que mon sens de la survie dépend de ma capacité à échapper à l'emprise de ces normes par lesquelles la reconnaissance est conférée » (Butler, 2006 : 15). La fille a donc à naviguer entre proximité et distance salulaire, à chercher à être elle-même sans pour autant rompre avec la mère. Idéalement, elle disposera de l'aide active de la mère pour y parvenir. Mais il arrive qu'une mère refuse de laisser grandir sa fille, qu'elle veuille la garder pour elle. C'est alors qu'entre en jeu ce que Françoise Couchard (1991) appelle « l'emprise maternelle ».

### 1.2.3 L'emprise maternelle

Comme nous l'avons mentionné, la mère est traditionnellement la grande responsable des enfants et de leur éducation ; a fortiori, elle est tenue responsable des maux qu'engendrera cette éducation, surtout dans le contexte des relations mère-fille. Le processus est douloureux pour la mère aussi puisque

« [i]n each stage of her life, the daughter reawakens the mother's own childhood and adolescent struggles to come to terms with her identity as an inferior female, and reopens all the narcissistic wounds the mother suffered in growing up [...] Through the daughter, the mother relives her own rebellion, her own discontent, her own shame at being a woman » (Herman et Lewis, 1986 : 144).

Ainsi, le contexte patriarcal, qui a cherché à priver les femmes de leur capacité à disposer d'elles-mêmes en les réduisant à la maternité, leur a donné comme seul pouvoir celui qu'elles exercent sur leurs enfants, et surtout sur leurs filles ; il n'est donc pas étonnant que certaines d'entre elles, incapables de voir une frontière nette entre elles et leurs filles, en abusent, parfois avec la complicité silencieuse des pères. C'est cette influence démesurée sur le destin de sa fille, cherchant à étouffer le désir d'épanouissement et la volonté de se créer une identité propre, que Couchard nomme l'emprise maternelle.

Tous les parents doivent faire le deuil de l'enfant idéal et d'une fusion qui pourrait être néfaste pour l'enfant. Mais la mère gravement « maltraitante », pour

reprendre le terme utilisé par Couchard, n'apprendra jamais à faire la distinction entre elle et sa fille. Lorsque celle-ci optera pour la rupture, la mère deviendra furieuse, frôlera la folie et s'en prendra à sa fille. Cette action pourrait même se conclure par un meurtre.

Cette incapacité qu'entretient la mère de voir en sa fille un être indépendant d'elle fera naître l'emprise, exercée soit par la violence physique, par exemple quand la mère attaque corporellement sa fille, soit par la parole, par exemple quand elle invente des fables pour éloigner sa fille des véritables réponses aux préoccupations féminines, ou encore par le silence, puisque celui-ci peut devenir pour la fille aussi violent qu'un geste physique quand il accompagne une attitude désapprobatrice ou encore un total désintéressement : « Elle ne supportera pas mieux les silences qui plomberont la relation dans lesquels elle verra s'infiltrer les reproches et le rejet » (Couchard, 1991 : 84).

La domination exercée sur la fille laisse sur celle-ci une marque : il y aura assujettissement du corps et de l'esprit par la mère et transmission de modèles féminins traditionnels qui viennent de la situation de la femme dans la société et de la relation de la mère avec sa propre mère (l'emprise se transmet souvent ainsi de génération en génération). Par exemple, le modelage corporel et vestimentaire, imposé conformément aux normes sociales, peut devenir problématique si le regard de la mère envahit l'intimité de sa fille.

La mère maltraitante exercera une emprise plus grande sur sa fille que sur son garçon, plus considéré dans une société patriarcale et plus vite soustrait à son influence pour gagner le monde des hommes. Elle aura le désir de lui faire porter son fardeau de femme et de lui imposer la fatalité d'être une réplique d'elle-même. À « cette *double fonction matricielle* répondra, chez la fille, l'appel à une *double sujétion et une double dépendance*, l'une fondée sur un *fait de nature* : l'attachement à la mère comme *objet original*, l'autre fondée sur un *fait de culture* : le poids et l'impact des modèles féminins » (Couchard, 1991 : 84). Et pour la mère, avoir une fille est une expérience

traumatisante puisque celle-ci lui fait revivre, inconsciemment, sa jeunesse malheureuse et reproduire les comportements maternels dont elle-même a souffert.

Le « terrorisme de la souffrance maternelle » est un tableau réalisé par la mère martyre : « J'ai sacrifié ma vie ; je t'ai tout donné ». La fille ainsi interpellée ressentira un mélange de compassion, de culpabilité, de honte et de colère ravalée et réagira en cherchant à combler la mère par sa propre obéissance ou en la vengeant en s'en prenant aux hommes. Françoise Couchard ne croit pas au masochisme des femmes : la mère n'agit pas ainsi pour s'imposer une souffrance additionnelle, mais plutôt pour tâcher d'améliorer son sort face à un mauvais destin. Elle en retire alors une valorisation narcissique et s'assure ainsi la reconnaissance des enfants. « Ils doivent l'aimer », réponse à l'ampleur du sacrifice.

La psychanalyste Doris-Louise Haineault (2006) poursuit sur le tort causé par les mères « toutes-puissantes » qui écrasent littéralement leur fille en l'obligeant à transmettre les blessures subies de génération en génération. Elle parle d'une « surmère » qui engloutit ses enfants, les empêchant de se construire une identité, ce que reproduira ensuite la fille au moment de devenir mère à son tour. Encore ici, le concept de « mère défaillante » est analysé, définissant la mère qui ne pourra survivre qu'en « avalant » sa fille.

Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich (2002), dans un chapitre clé de leur ouvrage, traitent des mères aux comportements « extrêmes ». Elles s'attachent tout particulièrement à la position de la fille, à sa vision, en fonction, bien évidemment, du comportement de la mère. Sera abordée, en premier lieu, la « mère supérieure », qui fera tomber sa fille en disgrâce lorsque celle-ci lui sera inférieure, en beauté ou en intelligence, et qui provoquera indéniablement de multiples souffrances chez sa fille. Donc, impossible rivalité puisque la fille n'est rien. Dans de tels cas, la fille est presque réduite à l'état d'esclavage.

Les deux théoriciennes évoquent également ces femmes qui sont « plus mères que femmes », qui écrasent leur fille sous le poids des valeurs reçues du patriarcat et

qui lui font porter le poids du sacrifice qu'elles font ou qu'elles ont fait pour donner à leur fille, disent-elles, le meilleur d'elles-mêmes. L'emprise s'y révèle, puissante et efficace, chez une mère qui se laissera mourir de désespoir lorsque sa fille osera quitter le giron maternel. Et comment survivront ces filles, emprisonnées dans la culpabilité et n'ayant pour modèle que cette mère qui aime sans la moindre retenue ? Comment oseront-elles se séparer de celle qui leur a consacré sa vie ? Pourront-elles résister et même se révolter avant d'être complètement étouffées par ce trop-plein d'amour ? La fille ne devrait-elle pas plutôt renoncer à la liberté pour épouser le modèle maternel et par le fait même, renoncer à construire sa propre identité ? En effet, elle risque d'accepter simplement l'emprise maternelle, entraînant ainsi l'enfermement des deux femmes dans une relation d'étroite dépendance.

Éliacheff et Heinich se penchent aussi sur un autre type de relation, celui où les mères sont « plus femmes que mères ». Nous nous retrouvons ici face à une mère souvent indépendante, autonome, voire narcissique, qui ne ressent pour sa fille qu'indifférence, une mère trop souvent supérieure, socialement ou psychologiquement, dont la fille ne pourra que mendier un regard, un geste d'affection. Comment celle-ci réagira-t-elle à cette absence du regard de la mère, d'un regard d'amour qui, au départ, permet la construction de l'identité féminine ? Peut-être se sentira-t-elle objet, accessoire, devant répondre aux besoins de tout un chacun, de la mère au futur conjoint.

Quant à la « mère inférieure », qui représente l'autre extrême, elle place sa fille dans une situation désespérée, où elle n'éprouvera que honte pour sa mère faible, dépendante ou humiliée. Bien sûr, s'en détacher reste la seule avenue, devenir différente de celle qui l'a mise au monde. Mais cette « infériorité » de la mère pourrait aussi devenir abusive, ce qui obligerait la fille à subir, encore une fois, son emprise : celle de la culpabilité et de l'incapacité d'assister adéquatement la mère si cela était nécessaire.

Selon Couchard, la fatalité se transmet de mère en fille, « lignée identificatoire » contraignante. Si la mère ne change pas, c'est qu'elle en est incapable, le poids de l'asservissement social étant trop lourd. Toute la souffrance maternelle, transmise à sa fille, est accompagnée par une absence de communication, de confiance, du moindre signe de tendresse. Et « [...] sans ce dialogue, c'est la mort qui advient. Raté, le rapport mère-enfant tue » (Saint-Martin, 1999 : 53). Alors, l'une et l'autre devront réagir, trouver leurs propres solutions, leurs propres voies pour tenter d'atténuer les souffrances provoquées par ces relations trop souvent problématiques. Explorons maintenant les réactions des filles et des mères selon qu'elles obéissent à un trajet dysphorique ou euphorique.

### 1.3 Réactions possibles

Le portrait dépeint jusqu'ici apparaît sombre. Les maux qu'engendre la relation mère/fille sont tellement diversifiés et omniprésents qu'il peut sembler difficile d'y voir apparaître une seule note positive. Comment éviter de se laisser ensevelir dans un tel marasme ? Quelles sont les solutions qui permettront à l'une et l'autre d'en sortir sans trop d'égratignures ? Plusieurs pistes ont été empruntées et analysées par les théoriciennes. Certaines, dysphoriques, introduisent la colère de la fille et/ou de la mère, le rejet de la mère par la fille, le refus de la fille d'enfanter pour éviter ainsi la propagation d'une situation infernale ou encore le matricide ou la matrophobie, solutions ultimes pouvant entraîner la mort, réelle ou symbolique, de l'une ou de l'autre, voire des deux. À l'opposé, la piste euphorique s'appuie sur le dialogue, la mutualité, sur la création d'un nouveau langage, sur l'invention d'une généalogie au féminin ou encore sur le processus même de l'enfantement.

#### 1.3.1 Tendance dysphorique

Nous avons vu que les mères et les filles, à cause de leur ressemblance corporelle, vivent une mutualité et une co-reconnaissance inimitables. Mais cette réciprocité est



souvent vouée à l'échec puisque la société provoque une rupture entre mère et fille. Pour Adrienne Rich, ce qui sépare assurément la mère et la fille, c'est la délégation du pouvoir du père à la mère pour tout ce qui touche l'enseignement et l'éducation sous l'ordre patriarcal. Les filles réagiront, soit en s'opposant aux demandes de la mère (ce qui reste malgré tout une marque de l'influence de cette dernière), ou encore en se tournant carrément vers le père, qui deviendra le sauveur. La mère ne sera alors que la « méchante », celle qui n'a pu s'affirmer comme une femme libre. La fille pourrait aussi faire appel à une solution extrême, soit celle de rejeter son propre corps, de se haïr en tant que femme et même de poser des gestes suicidaires dans le but de mutiler une partie d'elle-même.

#### Colère de la fille ou de la mère : haine et rejet

Mère et fille partagent une grande colère qui pourtant les sépare. La fille perçoit sa mère comme une victime et rejette l'humiliation suprême vécue dans le rôle traditionnel : « Pour des millions de filles, la mère représente celle qui leur a appris le compromis et, se détestant, elles s'efforcent de se libérer de celle qui leur a fatalement transmis les limitations et l'avilissement de la condition féminine » (Rich, 1980 : 233). Quant à la mère, elle considère sa fille comme la cause de tous ses malheurs. La fille devient alors le bouc émissaire.

La barrière qui existe entre ces deux êtres a donc été érigée par l'ordre patriarcal. La fille « non maternée » sera toute sa vie en quête d'une mère. En outre, elle pourra s'ingénier à la venger des humiliations subies ou, encore, s'identifiera à un autre modèle, à une autre femme. On peut penser ici à un professeur :

Cette « contre-mère » est souvent une enseignante athlétique, exemple physique de force et d'orgueil, et qui représente une façon plus libre d'être dans le monde : ou une femme célibataire professeur, foisonnant d'idées, qui illustre le choix d'une vigoureuse existence laborieuse, ou d'une « existence solitaire qui lui convient » (Rich, 1980 : 246).

La fille répondra soit par la culpabilité et la pitié, même si elle sait qu'elle est impuissante à agir sur le destin de sa mère, soit par le rejet du modèle maternel. S'ensuivra une contre-identification de la fille : « je ne serai pas comme elle quand je serai grande ». Pour Couchard, il n'y a pas vraiment de solution dans de tels cas. Il semble que

[...] le fait de devenir autonome passe par un immense combat, par un déchaînement d'agressivité contre sa génitrice, sa mère. Ce qui comporte aussi l'envers : non seulement la mère doit se défendre de cette voracité ou de cette violence, mais dans sa relation à l'enfant, elle commémore sa propre autonomisation vis-à-vis de sa mère à elle. Nous sommes alors dans un vase communicant de haines (Kristeva, 1986 : 51).

Cette haine, brutale et aveugle, causera, dans certains cas, comme le souligne Marie-Magdeleine Lessana (2000), un immense « ravage ». Pour certaines filles, l'accès à une identité propre passera nécessairement par le désaveu de la mère, de celle qui a accepté, souvent sans broncher, dans le silence, d'être la gardienne de la loi du père, victime consentante, un spectacle insupportable pour la fille.

« Mais la haine de la mère n'est que la haine de soi, qu'on déplace pour mieux la nier » (Saint-Martin, 1999 : 70). Elle ne règle donc rien. Éliacheff et Heinich prétendent aussi que « [n]e reste, pour la fille, que le recours à la haine, dont nous avons vu qu'il est l'unique séparateur possible entre une fille et sa mère une fois la relation installée : séparateur efficace, certes — mais destructeur, pour l'une comme pour l'autre » (2002 : 177-178). Et cette haine se manifestera également lorsque la mère aura, par exemple, préféré ses fils. Là aussi, la fille, écartée des premières positions, luttera pour acquérir sa propre identité.

La fille pourrait également se retrouver dans un dilemme : ressembler à sa mère ou s'opposer totalement à elle, rejeter son modèle, choix qui ne se fera pas sans douleur. Cela pourrait vouloir dire, par exemple, refuser les projets de mariage que la mère avait pour elle, pour ne pas que se perpétue le cauchemar même si elle

« transporte sa mère et ses valeurs patriarcales à l'intérieur d'elle-même » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 260).

Cela peut aussi signifier, comme nous l'avons mentionné plus tôt, le refus de la maternité, c'est-à-dire le refus de reproduire, encore pour une autre génération, le lot de malheurs qui entachent le destin des femmes, car

[s]i la fille rejette sa mère — malgré tout l'amour qu'elle éprouve pour elle —, c'est pour ne pas partager son statut dévalué et sa subordination sociale et économique, pour ne pas être obligée de vivre, comme elle, chargée d'entraves, dans la honte et l'épuisement du corps trop fertile. En s'éloignant de la mère, la fille croit pouvoir échapper au destin féminin usuel (Saint-Martin, 1999 : 78).

C'est ce qu'Adrienne Rich a appelé la matrophobie.

#### Refus d'enfanter et matrophobie

Le refus d'enfanter ne sera pas sans conséquence. « Une mère met au monde un enfant : elle devient mère ; comme sa mère. Si elle décide de ne pas faire d'enfant, elle n'est pas mère ; à l'inverse de sa mère » (Vallée, 1986 : 67). Nous savons que Simone de Beauvoir (tout comme Virginia Woolf, Emily Dickinson et Emily Brontë) a renoncé à la maternité, qu'elle considérait comme un engrenage infernal, un moule asservissant. Au Québec, comme le souligne Saint-Martin, « [...] et jusqu'à l'époque moderne, parmi les grands noms de l'écriture au féminin — Laure Conan, Gabrielle Roy, Anne Hébert —, peu ont connu la maternité » (1999 : 31).

Comment peut-on blâmer les femmes de refuser de donner la vie, de refuser de perpétuer la tradition patriarcale quand ce même pouvoir vise à les maintenir dans une maternité aliénante et dévalorisée ? Refuser la maternité, dans cette optique, c'est refuser la loi du père, c'est refuser le contrat social qui est imposé à la fille dès sa naissance. C'est refuser la soumission, refuser, très souvent, la dépendance économique ou encore refuser de devenir la « super femme » qui procréé, éduque,

nourrit et travaille à l'extérieur, tâches exigeantes et accaparantes et dont les femmes seules supportent le poids social. Car

[...] inciter les femmes à entrer dans le monde du travail et dans la vie publique, en faisant l'impasse sur leur vie familiale et sans impliquer les hommes, dans leur responsabilité paternelle, dans ce changement, revient à maintenir de fait les femmes dans une situation de domination sociale et d'aliénation morale (Le Coadic, 1986 : 40).

Comment alors ne pas envier les femmes sans enfants ?

Adrienne Rich affirme que la femme sans enfant a toujours été perçue comme une femme qui a échoué, qui n'a pas réussi sa vie : ce n'est pas une « vraie femme ». Comme c'est la maternité qui sous-tend l'identité féminine, la femme sans enfant n'a pas d'identité, ne « mérite pas » qu'on lui accorde respect ; c'est la menace inégalée, la grande traîtresse de la loi du père.

Pourquoi alors refuser la maternité malgré l'opprobre social ? Eliacheff et Heinich soulèvent plusieurs hypothèses pour expliquer cette décision.

Lorsque la mère n'a pas été en mesure de donner à sa fille un modèle positif, rassurant, de la maternité, celle-ci abandonnera l'idée d'enfanter puisque la « référence maternelle originaire fait défaut » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 304). La fille ne peut donner ce qu'elle n'a pas reçu. Et elle ne veut surtout pas que les carences dont elle souffre se reproduisent. Ou, au contraire, elle sait qu'elle sera attirée par l'idée d'en faire trop pour palier ces carences, par des excès d'amour, de compréhension, ce qui risque d'être aussi nocif pour l'enfant à naître.

À l'inverse, lorsqu'une mère est « plus mère que femme » (Eliacheff et Heinich, 2002), qu'elle offre constamment à sa fille le spectacle de sa dévotion, de ses renoncements pour elle, de son absence d'identité, tout ceci pour le bien de sa fille, celle-ci ne peut que rejeter, encore une fois, ce modèle écrasant en voulant à tout prix éviter le risque de ressembler à sa mère.

Pourtant, à cause de tout ce que la mère lui a donné, la fille devrait, pour la « remercier », lui « donner un enfant » pour que puissent se perpétuer les relations mère/filles tissées dans le moule patriarcal. Sinon, pour la mère, c'est l'insulte suprême puisqu'elle a vécu toute sa vie pour transmettre à sa fille les « bonnes valeurs ». Elle n'aura d'autre choix alors que de constater son échec devant le refus de la fille de suivre les recommandations maternelles patriarcales.

Refuser d'enfanter pour ne pas répéter les erreurs de sa mère, pour ne pas lui ressembler, est une solution déchirante pour la fille. C'est la peur de devenir comme sa mère, ou la matrophobie. Ce concept, qui a été développé par Adrienne Rich, représente la crainte pour la fille de partager le destin aliénant de la mère, de devenir, comme elle, une simple fonction, en cessant d'être une femme. La fille, pour briser ses liens, envisagera une rupture d'avec la mère. Bien que ce geste puisse être parfois libérateur, il peut tout aussi bien être destructeur puisque le rejet violent de la mère, modèle premier de la féminité, laisse la fille sans ancrage, sans appui ? « Les filles récusent toute ressemblance, sur le mode du déni, toujours, au moment même où cette ressemblance saute aux yeux. Pour faire leur vie, elles sont prêtes à brûler tout ce qui se trouve derrière » (Saint-Martin, 1999 : 56).

Cette rupture d'avec la mère, ce désir de se distancier définitivement de celle qui est à la base de tous les malheurs, peut parfois aller très loin, prendre une tournure tragique et se terminer en matricide, symbolique ou réel.

### Le matricide

Luce Irigaray affirme que le problème central réside dans le meurtre de la mère, événement fondateur de notre culture, le premier dans la mythologie étant le meurtre de Clytemnestre par Oreste<sup>7</sup>. Ce meurtre était nécessaire, semble-t-il, pour mettre fin au pouvoir que possédaient les femmes dans les religions anciennes, dont

---

<sup>7</sup> Le résumé qui suit est tiré de l'essai *Le corps-à-corps avec la mère* (1981).

on sent encore la présence dans les mythes grecs, et permettre que s'installe l'ordre des pères. Dans les discours psychanalytiques et mythiques, le matricide symbolique (rejet de la mère par la petite fille au profit du père) est impératif pour l'épanouissement des filles, qui doivent se libérer de l'emprise de la mère. Ces deux formes de discours prétendent donc que, bien qu'exercé sur la fille dans la violence, le matricide doit s'accomplir malgré tout puisque pèse une grande menace de contamination, de folie et même de mort.

Le désir pour la mère est un désir ressenti comme fou, dangereux, dans la mesure où il est excessif et passionné. La société préconise, il va sans dire, de nier cette inclination pour effacer la dette de l'enfant envers celle qu'il aime. Désavouer la mère, la neutraliser comme femme, voilà un matricide de plus. Le père interdit le « corps à corps avec la mère » (Irigaray, 1981) puisque la fusion avec celle-ci ne peut qu'être régressive aux yeux de l'ordre patriarcal. Ce premier amour est donc sacrifié pour ériger l'empire de l'homme. Le langage et la culture, bien que transmis par la mère, seront paternels. Les filles devront s'éloigner de la mère pour entrer dans l'ordre patriarcal.

Lori Saint-Martin, dans *Le nom de la mère* (1999) soulève le procès de la mère. Celle-ci est symboliquement anéantie par les filles. Préconisé par l'ordre patriarcal, le matricide est montré, dans les textes de femmes, comme néfaste pour celles qui le pratiquent, puisque tuer sa semblable, c'est aussi se tuer soi-même : le geste matricidaire est aussi suicidaire.

### Fusion et mort

La dernière solution possible se retrouvera dans la mort, réelle ou symbolique, de la fille, qui tentera de sortir des griffes de sa mère par une solution extrême, une fausse sortie qui entraînera des conséquences désastreuses. Nous parlons ici, par exemple, de l'alcoolisme, de la folie et même du suicide.

La culpabilité d'avoir à rompre le lien mère-fille sera tellement grande que la fille ne pourra que s'autodétruire pour arriver à faire taire en elle la culpabilité qui la ronge. Elle perdra tout : identité, liberté, possibilités d'accéder au bonheur et même, en dernier lieu, sa propre vie. Au départ, elle souhaitait véritablement échapper à son sort, mais la culpabilité et l'emprise maternelle vont la pousser vers le précipice : « [...] la culpabilité risquera fort de plomber sa vie future, parasitée par le regard intérieur de celle qui est toujours présente en elle » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 43). « Rompre avec cette fusion, dans ce contexte, équivaldrait à un meurtre d'elle et de soi » (Haineault, 2006 : 25). En résultera, comme nous l'avons mentionné précédemment, une fuite vers les paradis perdus, un sentiment d'avoir tout raté et une impossibilité d'emprunter une autre avenue que celle de la disparition, psychologique ou physique, pour en arriver à ses fins et se séparer de la mère.

La mort symbolique est une autre voie qui pourrait entraîner la fille dans le sillage de la mère, qui la fera entrer dans son moule. La fille s'inclinera dans le silence et l'abnégation, en dernier ressort, n'ayant plus les capacités de se battre. Elle acceptera donc son destin, se laissera emporter par la vague maternelle et en perdra son identité. Elle ne sera plus qu'une mère à son tour, se coulant dans les valeurs patriarcales, vivant un retour à la fusion initiale mère/fille. Or « [à] l'intérieur de cette fusion, il n'y a qu'UN seul être. [...] La relation entre les deux ne peut être qu'exclusive et à l'abri de toutes distractions extérieures. L'enfant fait partie de la mère physiquement et psychiquement » (Haineault, 2006 : 21).

Rester dans cette fusion, vivre de cette fusion. Donner sa vie à sa mère, pour lui plaire, en espérant, évidemment, mériter ainsi son amour éternel. Et la fille sombrera ainsi, petit à petit, ayant perdu toute estime d'elle-même, dans la mort. C'est ce que la psychanalyste Doris-Louise Haineault nomme le « pacte faustien », c'est-à-dire ne vivre finalement que par et pour sa mère : « Pour obéir au pacte, l'enfant se sacrifie et met inconsciemment son "je" en attente. Il le dissimule quelque part à l'intérieur de lui-même, espérant le retrouver un jour. Il ne le récupère pas toujours. Enfermé



dans un univers illusoire, l'enfant ignore comment s'en sortir » (Haineault, 2006 : 18). Incapable de trahir la mère, la fille acceptera de vivre selon son modèle, sera son image, car la tromper serait trop souffrant. Alors, elle enfantera à son tour et reproduira les mêmes comportements destructeurs.

### 1.3.2 Tendance euphorique

Mais les choses ne tournent pas toujours mal. Plusieurs théoriciennes décrivent ainsi des réactions plus vivifiantes.

#### Dialogue, compréhension et mutualité

Exister sans écraser l'autre, trouver sa propre voix/voie, son espace pour permettre à l'autre de trouver le sien, faire naître son identité propre qui permettra d'échapper au moule fabriqué par la loi du père : voilà une avenue prometteuse. C'est aussi, pour la mère, accepter de rompre la fusion, admettre que sa fille puisse vivre en dehors d'elle et trouver ou inventer ses propres modèles. Et accepter cette distanciation avec amour, avec courage, avec respect. Utopique ? « Il existe donc, le modèle d'une relation intime, d'un ancrage, d'une appartenance ; elle existe, la relation qui ne menace pas d'anéantir l'un(e) au profit de l'autre » (Saint-Martin, 1999 : 35). Il faudrait que le dialogue naisse pour permettre un échange, l'écoute de l'autre, de ses besoins, de ses craintes, de ses aspirations.

Plusieurs théoriciennes proposent l'image d'une mère qui puisse accéder à l'autonomie, à une liberté retrouvée, pour ainsi être en mesure d'évacuer les valeurs patriarcales. Mère et fille seraient ainsi deux femmes égales qui se cherchent, s'épaulent, s'écoulent, sensibles aux revendications l'une de l'autre. Comment y arriver ? Être à l'écoute de la mère qu'on a voulu enfermer dans son rôle pour ne lui permettre d'exister qu'à l'intérieur du rôle maternel. Refuser d'être une victime pour découvrir toutes les issues possibles. Profiter de l'expérience maternelle pour éviter de se retrouver dans le même piège patriarcal. Inventer une autre façon de devenir



femme, en évitant de se séparer douloureusement et irrémédiablement de son premier objet d'amour. Savoir que tout ceci est réalisable, mais que ces choix iront bien souvent à l'encontre des valeurs sociales reliées à l'institution de la maternité.

La fille et la mère doivent se transmettre mutuellement l'espoir, la détermination, car

[e]n tant que filles, nous avons besoin de mères qui veulent leur propre liberté et la nôtre. Nous ne devons être vassales ni du refus de soi, ni de la frustration d'une autre femme. La qualité de la vie de la mère — qu'elle soit fortifiée ou sans défense — est le legs majeur qu'elle puisse faire à sa fille ; car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d'elle, d'un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent (Rich, 1980 : 245).

Combattre ensemble le patriarcat : difficile ? Certes, mais des outils sont à portée de main, comme surtout celui de voir en la mère une personne à part entière : « [l]ui donner le droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère » (Irigaray, 1981 : 28). Ainsi, les deux femmes pourraient combattre ensemble le patriarcat au lieu de s'en prendre l'une à l'autre.

### Une parole de femme

Les mots qui nous sont donnés, les mots que nous devons utiliser, les phrases stéréotypées, les définitions tronquées, la surutilisation des mots « mère » et « maternité », galvaudés, avilis, ne définissant qu'une fonction, tout cela est véhiculé par la loi du père. Que pouvait alors transmettre la mère à sa fille, à part cette langue dite maternelle qui n'était, en fait, rien d'autre que la langue des pères ? Comme le souligne Couchard,

[l]es paroles de la mère, constituées de recommandations, de mises en garde, d'objurgations ou de menaces, de transmissions de secrets, rempliront une double fonction : filtrer les interdits et donner corps, à travers des mots et des images, aux codes et aux modèles socio-culturels qui délèguent à la mère le soin de préparer sa fille à son futur rôle maternel (1991 : 90).

La mère doit-elle alors se satisfaire de répéter inexorablement ce langage conditionné par des siècles de pouvoir masculin ? « La pression sociale est telle que les femmes ne parlent qu'entre elles des tâches épuisantes et destructrices qui accompagnent la maternité. Officiellement, il leur faut donner l'image de la mère épanouie, conforme à la légende » (Maternité esclave, 1975 : 100). Ce serait alors permettre à la loi du père de poursuivre sa domination en excluant les femmes du fait social, de la construction de la pensée. On refuserait aux mères une identité ou une quelconque transformation de leur statut pour les maintenir dans leur quotidien aliénant et sclérosant et dans leur statut d'être inférieur, en les forçant à perpétuer la langue patriarcale.

En fin de compte, l'image projetée de la femme pendant des générations, image qu'elle projette elle-même dans un langage préconçu, est une image négative puisqu'on la maintient dans l'exclusion. On lui laisse croire qu'elle participe, qu'elle agit, mais en fait

[...] partout où la femme croit se retrouver dans la langue, sans y être, elle commet une faute de raisonnement. Elle est déçue et elle déçoit (le sens). Car là où elle n'est vraiment pas, comment pourrait-elle justifier sa présence ? À la limite, elle ne peut que faire semblant d'y être dans un par/être ; elle ne peut que se prendre pour un autre. À discourir dans un ordre de pensée qui le nie, le sujet féminin abîme ses pensées, abîme son désir, abîme son espoir (Brossard, 1985 : 138).

Les mots manquent aux femmes lorsqu'elles évoquent l'expérience de la maternité puisqu'elles hésitent à dire leurs véritables sentiments. Les mots qui sortent de leur bouche sont ceux qu'autorise la loi du père.

Comment s'en sortir ? Les théoriciennes et les auteures, et elles sont plusieurs à l'évoquer, prétendent que la solution réside dans l'apprentissage d'une nouvelle

langue « maternelle ». Les femmes doivent se servir ainsi de leurs expériences passées en les intégrant « [...] dans la représentation sociale, dans les faits culturels » (Kristeva, 1986 : 49). En somme, il s'agit « [...] de ne pas enfermer la maternité, le foyer, le fait d'être épouse, dans l'innommable et l'aphasie, mais de lier la parole féminine, l'expression culturelle des femmes, à ces expériences-là » (Kristeva : 49). Donc, il faut dire autrement la maternité, en transformer le message, le sens, retrouver ou inventer les paroles adéquates et en évacuer les mots inappropriés, enfermés dans le contexte patriarcal. Recréer ce langage parce que « [p]our promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole » (Irigaray, 1981 : 87). Il sera ainsi possible d'ouvrir des horizons nouveaux, insoupçonnés, en créant avec l'autre une langue qui exprime les rapports mère/fille dans la complicité.

Ce nouveau langage, qui prendrait forme socialement et politiquement, aiderait à s'éloigner du langage avilissant du père. Créer, selon certaines, reconquérir, selon d'autres, une langue maternelle, véritable « parole de femme » (Vilaine, 1986 : 214). Grâce à cette voix, cette écriture, on se réapproprie un « je » féminin qui raconte, pour ne pas oublier le passé dans l'histoire, dans la société patriarcale parce que, comme le souligne fort à propos Nicole Brossard, si

[...] je suis déplacée par rapport au sens patriarcal (et c'est mon seul espoir), c'est-à-dire, que si d'où je suis, les mots du patriarcat ne m'impressionnent plus, je suis littéralement forcée de composer, d'imprimer dans l'espace une image de moi qui me représente, c'est-à-dire qui me rende présente en m'exposant telle que je pense être (Brossard, 1985 : 116).

Agir ainsi, c'est s'approprier un « je » qui parle le présent, qui s'invente une nouvelle vie, une subjectivité en action, « réhabilitant » le travail fait par les épouses et les mères, elles qui, reléguées aux travaux dits mineurs (enfanter, éduquer, nourrir) dans une société d'hommes, tenaient le fort et assuraient l'éducation des enfants et la pérennité des valeurs sociales.

Les femmes sont donc invitées à prendre la parole, comme mère, et femme, et fille, pour reconstruire une relation mère/fille dans l'épanouissement et la liberté,

pour revaloriser cette relation tant honnie parce qu'incomprise, la dire puisqu'elle est fascinante, indispensable, puisqu'elle est parole, « [...] *chant*, la première musique, celle de la première voix d'amour, que toute femme préserve vivante. » (Cixous, 1975 : 172). Cette langue rêvée n'acceptera plus le silence imposé par des générations de femmes éduquées à la soumission par le patriarcat et qui devaient à leur tour initier ensuite leur fille à l'idéologie masculine dominante ; cette reconnaissance du corps de l'autre, de l'amour de l'autre, de la sexualité, de la liberté, d'une existence sociale à part entière, pourrait changer le cours des choses.

Ainsi, Luce Irigaray souligne que « [...] si les mères pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de relation de parole désirante entre fille et mère, fils et mère, qui, je crois, remanierait complètement la langue qui se parle maintenant » (Irigaray, 1981 : 89). Il faut donc oublier les éternels interdits, les admonestations, les secrets de toutes sortes pour laisser éclater la force, l'affection, le désir renouvelé d'une possible relation mère/fille, accompagnée d'un langage nouveau, d'une « écriture du dedans » (Didier, 1981 : 37) qui deviendra le langage égalitaire dans la culture et dans la société, une langue qui « [...] pousse à inscrire dans la langue [un] style de femme. Voix : le lait intarissable. Elle est retrouvée. La mère perdue. L'éternité : c'est la voix mêlée avec le lait » (Cixous, 1975 : 173).

### Généalogie au féminin et enfantement

Lori Saint-Martin souligne, à juste titre, que « [s]i la mère n'a pas de nom, pas d'identité personnelle, la fille ne s'affirmera qu'à grand-peine, ou, bien plus souvent, se perdra » (Saint-Martin, 1999 : 19). Avoir son nom, porter un nom, celui du père ou celui de la mère ou les deux : difficile de nier l'importance d'un tel choix parental et social. Mais que transmet-on justement par ce nom ? Surtout à une fille ?

La généalogie au féminin, selon certaines théoriciennes, n'existe pas. Par exemple, Solange Mercier-Josa prétend que, de tout temps, dans l'histoire des sociétés, que ce soit chez Aristote ou Saint-Augustin ou encore dans la théologie

chrétienne, et même dans la psychanalyse (nous n'avons qu'à penser à Freud), cette généalogie féminine est inimaginable. Pourtant, les femmes enfantent et se retrouvent dans leurs enfants. Il est indéniable que les femmes ont eu une mère, une grand-mère et que des générations de femmes les ont précédées. Mais les lignées et les idées du concept des générations, de la survivance du nom et de la transmission, génétique ou sociale, sont masculines, paternelles. Elles nient donc les mères, écartent le positif qu'elles ont légué, dans les gestes, dans les paroles, dans la procréation elle-même. Elles les éloignent d'une place de choix dans la société, d'une place qui leur revient.

Il faut donc, comme le soutient Irigaray, dire haut et fort « [...] qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une généalogie de femmes dans notre famille [...] Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité » (Irigaray, 1981 : 27). La société doit admettre qu'enfanter donne des droits et que les lignées féminines sont indispensables si on veut éviter de reconduire les valeurs patriarcales.

Plus généralement, la solution résiderait peut-être dans la création d'un nouveau modèle : enfanter en refusant de se soumettre aux impératifs de la loi du père. Car

[d]evenir femme au-delà de la mpère ce n'est pas, ou pas nécessairement, ne pas faire d'enfants, mais c'est faire des enfants qui soient non des enfants de mpère — de patriarcat — mais des enfants de femmes. C'est inventer une maternité, une parenté, qui ne soient pas la mpaternité : à la mpère doit succéder la femmère, la femme (Collin, 1992 : 82).

Mais sombrer dans l'agressivité contre la société serait une erreur. Si les femmes choisissent de devenir des mères contestataires, elles ne doivent pas oublier l'amour inconditionnel qui les unit à leurs filles. Il sera alors possible de faire taire les images dévalorisantes de mères, images issues du système patriarcal, et puiser à l'intérieur même de la relation mère/fille des images positives associées à la mère, tel le courage. Car « [a]ccepter, intégrer et raffermir en nous à la fois la mère et la fille, n'est pas chose facile, parce que les comportements patriarcaux nous ont

encouragées à scinder et à polariser ces images, et à projeter tout ce qui est non souhaité, colère, honte, pouvoir, liberté...sur « l'autre » femme » (Rich, 1980 : 252).

### Deuil de la mère et sororité

Faire le deuil de la mère, de sa mère, ne signifie pas ici le matricide (surtout que le meurtre de la mère a déjà été très bien accompli par la culture patriarcale). C'est plutôt de faire le deuil, justement, de cette mère patriarcale, de cette « mpère », de celle qui ne devrait vivre que pour sa famille, n'exister que pour répandre la loi du père. C'est faire le deuil de cette mère-là ou plutôt lui permettre d'être une femme, avec ses désirs et ses colères, lui « redonner la vie » (Irigaray, 1981 : 26), le droit de vivre, le droit de parler enfin. Et cela veut dire aussi, pour la fille, le renoncement à une mère parfaite, à une présence constante, pour laisser place à la compréhension, à la communication, aux colères, pour retrouver une femme dans un rapport d'égalité, d'échanges.

Certaines théoriciennes emploient même le mot « sororité » (Rich, Saint-Martin, Vilaine), rapport de « co-maternage » entre la mère et la fille, relation que les femmes vivent parfois entre elles, entre amies. Pourquoi ne pourraient-elles pas se le permettre avec une mère, se rapprocher d'elle, s'écouter, se parler, se comprendre, laisser les expériences de la vie se propager sans douleur et profiter de ces expériences, notamment celle de la maternité, pour tisser des liens indéfectibles ? Selon Rich, la mère devra identifier et s'approprier ses propres ambitions, ses propres rêves, sa propre liberté, son autonomie, sa vie. La qualité de la vie de la mère sera le plus beau cadeau qu'elle puisse offrir à sa fille, une façon de rompre avec un destin étouffant institué par la loi du père (1980 : 245).

#### 1.4 Analyser le rapport mère/fille en littérature

Le rapport mère/fille, parfois vivifiant, parfois destructeur, se retrouve dans de nombreuses productions littéraires issues de différentes époques. Certaines

théoriciennes et psychanalystes se sont penchées sur ces récits pour analyser le sort réservé aux relations mère/fille par des écrivaines d'origines diverses.

Pourquoi choisir l'exploration d'œuvres littéraires plutôt que des cas de figures empruntés à la réalité ? Parce que, selon Eliacheff et Heinich, ces fictions « [...] n'offrent pas une reproduction de l'expérience réelle, mais une mise en forme stylisée, dramatisée ou épurée, susceptible de construire un imaginaire commun. [...] la fiction constitue une ressource collective, et non plus une expérience purement individuelle ou contingente » (2002 : 10). Autant dans des textes de théâtre que dans des productions narratives ou encore dans la poésie, certaines écrivaines ont désiré faire vivre, dans leurs créations, la dyade mère/fille, renouer, comme le dit Cixous (1975), avec le premier objet d'amour. Les fondements théoriques expliqués dans les parties précédentes nous ont permis de constater que les liens mère-fille constituent la base de l'identité féminine et préfigureront toutes les relations que les femmes entretiendront avec les autres, que ce soit dans un contexte personnel ou social. Le patriarcat, la maternité, voilà autant de concepts que les écrivaines aborderont dans leurs textes et qui façonneront l'idée même du langage, des mots, des thèmes utilisés dans leurs fictions. Comme aucune étude de ce genre ne porte sur le théâtre des femmes, nous adapterons à nos besoins des théories issues du corpus romanesque.

#### 1.4.1 Études fondatrices

Plusieurs théoriciennes et psychanalystes ont opté, pour approfondir leurs réflexions sur la relation mère/fille, pour l'analyse d'œuvres de fiction. Ainsi, Adrienne Rich, dans *Naître d'une femme*, examine, par le biais de productions littéraires de différentes époques, les liens entre maternité et filialité. Elle décortique, notamment, le roman *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, puisque cette dernière présente sa mère comme étant le personnage « central » de son récit, comme celle qui fut l'objet d'une grande passion de la part de sa fille, malgré leurs divergences. Rich



fera de même avec les œuvres de plusieurs autres auteures, dont Sylvia Plath, Kate Chopin, Margaret Atwood. C'est à partir de réflexions et de constats tirés de ces œuvres qu'elle élaborera plusieurs pistes théoriques qui feront de *Naître d'une femme* un essai d'une grande richesse. Nous retiendrons surtout, comme nous l'avons vu précédemment, le caractère central du rapport mère-fille dans l'identité féminine, la distinction entre la maternité comme institution et comme expérience, la matrophobie et la nécessité du dialogue mère-fille pour sortir de l'impasse patriarcale.

Bien qu'elle n'étudie pas la littérature à proprement parler, Luce Irigaray adopte une perspective culturelle nourrie notamment de la mythologie grecque. Plusieurs de ses concepts guideront notre analyse : l'idée du matricide patriarcal originel et la nécessité d'un rapprochement (corps à corps) mère-fille pour créer un rapport plus vivifiant, le besoin de laisser la mère exprimer son désir, etc.

S'intéressant à un corpus littéraire et cinématographique très varié, Éliacheff et Heinich tracent plusieurs portraits de mères. Que ce soit dans des ouvrages d'auteurs féminins ou masculins, elles fouillent, par le biais de théories psychanalytiques, les méandres de la relation mère/fille. Abordant au-delà de quatre-vingts œuvres littéraires, elles créent des catégories, regroupant mères et filles, allant des « plus mères que femmes » à « l'être fille au devenir femme ». Nous passons ainsi de la mère intrusive, marieuse qui, à l'époque moderne, maintient l'emprise sur sa fille à coups de permissions, à la « mère-loi », qui sera la plus douée pour faire entrer sa fille dans le moule patriarcal.

Elles concluent que l'absence de conflits dans les rapports mère/fille est difficilement envisageable puisque la fille hérite d'une double tâche et qu'il

[...] suffit donc d'être attentif à la dimension différenciatrice de l'identité, pour concevoir toute la difficulté que peut avoir la fille à construire son sentiment d'identité par imitation d'un être dont il lui faut en même temps se différencier, en échappant à son emprise sans pour autant s'identifier à l'autre sexe, et tout en continuant à se concilier son amour (Éliacheff et Heinich, 2002 : 387).



Cette approche nuancée influencera la nôtre.

Giorgio Adalgisa, dans *Writing Mothers and Daughters* (2002), suit sensiblement le même parcours mais en étudiant, cette fois-ci, un corpus d'écrivaines d'Europe de l'Ouest. Après avoir repris plusieurs des notions élaborées par les théoriciennes américaines et françaises sur la dyade mère/fille — Rich, Irigaray, Cixous, Chodorow et quelques autres —, Adalgisa examine plusieurs créations littéraires contemporaines en les situant dans leur contexte sociopolitique « [o]n both fronts, textual and contextual, [because] it is necessary to look at the tension between the power of existing structures, institutions, and discourses to keep mothers and daughters under erasure » (2002 : 29).

Pour ce faire, il se penche sur de nombreuses situations narratives, étudie la thématique et la stylistique et démontre ainsi que la voix de la fille est, plus souvent qu'à son tour, disposée au centre des récits. Il perçoit également des différences marquées dans les réactions des filles face à la maternité et dans les liens qu'elles entretiennent avec leur mère, selon les contextes sociaux dans lesquels ces œuvres ont été écrites, car

« [...] if we think of literature as a reflection of reality, then the texts reveal that this relationship has already become part of current discourse. If we believe in the power of literature to shape reality by providing new matter for imaginary, then these narratives have a crucial role in the process of symbolic inscription of the mother-daughter relationship » (2002 : 34).

Une autre psychanalyste, Marie-Magdeleine Lessana, dans un essai consacré aux rapports mère/fille, *Entre mère et fille : un ravage* (2000), tente de comprendre et d'expliquer les rouages de ces impitoyables relations. Le mot « ravage » désigne non pas « [...] un duel, ni le partage d'un bien, [mais] l'expérience qui consiste à donner corps à la haine torturante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe » (2000 : 8). À travers six récits d'amour-haine mère-fille, récits tirés de la littérature de plusieurs époques différentes (notamment,

dans le cadre d'échanges épistolaires entre Mme de Sévigné et sa fille et entre Camille Claudel et sa famille et dans la biographie de Marlene Dietrich écrite par sa fille Maria Riva), « [...] femmes devenues célèbres pour avoir souffert de leur mère à la folie » (2000 : 15), Lessana confronte ses principes psychanalytiques aux mots et aux pensées évoqués dans ces textes et en tire des conclusions sur les maux que provoquent ces relations mortifères. Nous observons parfois de tels « ravages » à l'œuvre dans notre corpus.

Et, finalement, impossible de passer sous silence, puisqu'il s'agit d'analyses d'œuvres littéraires québécoises, l'essai de Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*. Après avoir repris l'essentiel des théories psychanalytiques portant sur l'institution de la maternité et sur les rapports mère-fille, en choisissant notamment certains concepts élaborés par Rich, Chodorow, Hirsch, Irigaray et Couchard, elle analyse une trentaine de textes du corpus féminin québécois. Voyageant à travers plusieurs époques, Saint-Martin s'intéresse autant aux récits de Gabrielle Roy qu'aux œuvres d'écrivaines féministes contemporaines, dans le but de comprendre les mécanismes stylistiques et thématiques traduisant les relations mère-fille et la quête de leur identité. Elle constate que « la littérature québécoise au féminin regorge de rencontres manquées entre mère et filles. [...] le contact tant rêvé ne peut avoir lieu, sinon de manière fugitive, fugace, tant sont grands les obstacles. » (Saint-Martin, 1999 : 302) et en appelle à la parole et à la réconciliation.

#### 1.4.2 Voix de mère et/ou voix de fille

La perspective choisie par les écrivaines épouse-t-elle davantage le point de vue de la fille ou celui de la mère ? La première théoricienne à avoir abordé le principe théorique de la perspective est Marianne Hirsch. Dans *The Mother/Daughter Plot* (1989), elle choisit, comme objets d'étude, trois périodes sociohistoriques et littéraires distinctes, soit l'écriture en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les années 1920-1930 et enfin dans les années 1970-1980. Par le biais

d'analyses d'œuvres diverses — des romans des sœurs Brontë, de Jane Austen, de Virginia Woolf, de Colette, de Margaret Atwood, de Marguerite Duras et de quelques autres —, elle trace un portrait d'abord individuel du rapport mère-fille, s'attardant ainsi aux particularités développées dans chacune de ces créations, concluant ensuite que les désirs et aspirations véhiculés par les œuvres varient en fonction de l'époque de leur création. Elle analyse les liens mère-fille

« [...] with psychoanalytic theories of subject-formation in the context of the narrative conventions of realism, modernism, and post-modernism. Thus its aim to reframe the familial structures basic to traditional narrative, and the narrative structures basic to traditional conceptions of family, from the perspectives of the feminine and, more controversially, the maternal » (1989 : 3).

Elle montre ainsi que la voix de la mère passe d'une absence quasi totale aux premiers balbutiements d'une subjectivité maternelle.

Que ce soit dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle ou encore dans ceux des années 1920 et 1930, la perspective narrative choisie par les écrivaines est celle des filles. Hirsch constate ensuite qu'au milieu des années 1920, une nouvelle voie, la naissance d'une voix maternelle, apparaît dans un roman d'Édith Wharton, *The Mother's Recompense* (1925), puisqu'elle présente un modèle différent de ceux offerts notamment par Colette ou Virginia Woolf. Mais, selon Hirsch, malgré l'apparition d'une narration maternelle, les structures introduites par ce roman sont finalement très semblables à celles des autres romans de cette époque : par conséquent, « [...] it fails to redefine the terms of the daughterly and elegiac qualities of Colette's and Woolf's texts. Like them, *The Mother's Recompense* underscores the compulsory heterosexuality and triangularity to which women's narrative in the 1920s continued to subscribe » (1989 : 121).

Les années 1970 et 1980 seront le théâtre d'une recherche, par les écrivaines, d'une « [...] sustained quest for the mother, both the biological and the cultural mother » (1989 : 127). Les auteures des années 1970, constatant les dégâts causés par le patriarcat, relègueront celui-ci aux oubliettes. Mais la mère y gagne-t-elle

automatiquement une voix ? Pas nécessairement, conclut Hirsch. En effet, la mère demeure souvent l'instrument de l'expérience de la fille et c'est encore à travers les yeux et les mots de la fille que seront présentés les aléas de la relation mère/fille dans la post-modernité.

Hirsch explore trois romans se situant dans la tradition féministe. Elle constate d'abord que les deux premiers récits, *Surfacing* de Margaret Atwood et *L'Amant* de Marguerite Duras, maintiennent, encore une fois, le silence de la mère. Toutefois, *Patterns of Childhood* de Christa Wolf (1976) ouvre une brèche qui permettra de faire un pas de plus dans la création d'une véritable voix maternelle. Mais, conclut Hirsch,

« [f]eminist writing and scholarship, continuing in large part to adopt *daughterly* perspectives, can be said to collude with patriarchy in placing mothers into the position of object — thereby keeping mothering outside of representation and maternal discourse a theoretical impossibility » (1989 : 163).

Pourquoi les écrivaines ressentent-elles un aussi important malaise à développer une perspective maternelle ? Selon Hirsch, cet embarras prend peut-être sa source dans les écrits féministes théoriques, qui ont très peu recherché une voix maternelle, ayant concentré leur analyse sur le point de vue de la fille :

« In all psychoanalytic writing, the child is the subject of both study and discourse [...] the adult woman who is a mother, in particular, continues to exist only in relation to her child, never as a subject in her own right. And in her maternal function, she remains an object, always distanced, always idealized or denigrated, always mystified, always represented through the small child's point of view » (1989 : 167).

Hirsch poursuit toutefois en affirmant que, malgré de multiples obstacles et hésitations, des auteures, à partir des années 1970, mais surtout dans les années 1980, ont réalisé l'impensable, c'est-à-dire faire entendre enfin une voix maternelle. Ce sont surtout la poésie et la nouvelle qui lui ont servi de tremplin.

Mais ce que Hirsch retient principalement, c'est que cette voix maternelle a été explorée, de multiples façons, dès le début des années 1960, par les écrivaines issues

de la tradition noire américaine. Sur la foi de ce corpus afro-américain, elle remarque que ces auteures ont réussi à imaginer une narration à deux voix, dans la mesure où la fille peut exprimer la voix maternelle dans l'attente et l'espoir que la mère trouve enfin sa propre voix.

Lori Saint-Martin s'est penchée également sur cette notion de perspective maternelle. Après avoir résumé Hirsch qui, rappelons-le, appuie ses recherches sur un corpus anglo-saxon et français, Saint-Martin conclut que les observations faites par Hirsch peuvent s'appliquer à la littérature québécoise puisqu'en ce qui concerne le rapport mère-fille, « [...] la société québécoise ressemble aux autres sociétés occidentales, à ceci près que le mythe de la mère y a atteint des proportions inégales » (Saint-Martin, 1999 : 48). Le silence imposé à la mère pendant des générations devait être levé dans la littérature puisque « [...] le seul point de vue de la fille ne suffi[sait] pas » (251). Saint-Martin montre que, dans la fiction québécoise, dans les romans québécois, ce sera dans les années 1980, après une percée remarquable avec *La Chair décevante* de Jovette Bernier en 1931, que la voix de la mère sera enfin entendue. Nous verrons que cette question se pose aussi pour le théâtre, bien que de manière différente.

#### 1.4.3 La subjectivité maternelle

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Hirsch prétend que le discours féministe portant sur la maternité est un véritable frein à l'émergence d'une subjectivité maternelle. D'abord, puisque certaines féministes rejettent la maternité, en prétendant qu'elle est une création du patriarcat et que la mère, par conséquent, représente une « fonction vide ». Elles reprochent également à la mère son manque de contrôle sur sa propre vie, sur son propre destin et sur son propre corps.

Beaucoup de maux — pour ne pas dire tous les maux — ont donc ainsi été attribués à la maternité puisqu'elle est mise en place et exploitée par le patriarcat. Les théoriciennes féministes devraient plutôt, selon Hirsch, représenter des filles qui

peuvent et doivent être à l'écoute des histoires de leur mère, leur laissant ainsi l'espace nécessaire afin qu'elles réussissent à sortir de leur coquille patriarcale :

« A reconceptualization of power, authority, and anger can emerge only if feminism can both practice and theorize a maternal discourse, based in maternal experience and capable of combining power and powerlessness, authority and invisibility, strength and vulnerability, anger and love. Only thus can the maternal cease to polarize feminists; only thus can it be politicized from within feminist discourse » (Hirsch, 1989 : 167).

Alors, mère et fille pourraient enfin unir leur voix pour célébrer leur relation. Pour cela, pour mettre fin au silence maternel, la colère doit être libérée dans le but de laisser naître une subjectivité maternelle. La colère est donc la clé, colère de la mère, de la femme retrouvée qui confronte sa propre maternité, répondant ainsi à la colère de la fille : « If we see anger as a particularly pointed assertion and articulation of subjectivity, we can use it as an "instrument of cartography" to map the subjectivity of those who are denied it by the culture and discourse, in this case mothers » (Hirsch, 1989 : 169-170). Mais, selon Hirsch, la véritable solution réside dans l'appropriation, par la mère et par la fille, de leur propre voix pour ensuite en arriver à avoir une véritable conversation.

Le rapport mère-fille est sans contredit la base de l'identité féminine. Mère et fille tentent, tant bien que mal, de sortir indemnes de cette relation parfois très destructrice puisque fortement imprégnée des valeurs patriarcales qu'impose l'institution de la maternité. Bien sûr, cette proximité première avec la mère est nécessaire et peut être bienfaisante lorsqu'elle prend place dans un cadre constitué de respect et de mutualité.

Les solutions possibles choisies ou plutôt imposées à la dyade mère-fille, telles la matrophobie ou encore le matricide, les entraîneront au bord du précipice. Ni l'une ni l'autre n'en sortira gagnante. Mais parfois, à force de dialogue, de paroles libérées et libératrices, elles parviendront à écarter le danger pour que chacune d'elles puisse trouver la voie qui la mènera à la liberté. Et de là pourra naître la fille, créer sa

propre identité salvatrice et se distancier ainsi progressivement de sa mère. C'est d'ailleurs le balancement entre ces deux tendances que les théoriciennes ont souhaité illustrer en étudiant un corpus littéraire regroupé autour de la relation mère-fille.

L'analyse psychanalytique des textes sera donc le cœur de notre thèse. Mais il serait inopportun d'approcher la dramaturgie des femmes sans nous soucier de la forme même de ces œuvres théâtrales, de ce qui en fait leur particularité, leur différence et par le fait même leur intérêt.

### 1.5 La dramaturgie de la parole. Les instruments de l'action

La première partie du présent chapitre explorait plusieurs textes de théoriciennes qui se sont penchées sur les relations mère-fille, dont certaines sur les rapports mère-fille dans la littérature. Comme nous l'avons mentionné précédemment, très peu de ces théoriciennes ont abordé la représentation de la dyade mère-fille dans les textes de théâtre.

Le langage dramaturgique sera ici au service de l'exploration psychanalytique des rapports mère-fille. Mais nous ne pouvons passer sous silence les mécanismes d'analyse théâtrale qui serviront à comprendre le fonctionnement de ces relations. L'analyse théâtrale servira à faire ressortir des éléments clés des textes, à découvrir certains principes directeurs ou organisateurs, certains types de paroles qui nous permettront ensuite de les observer à travers le prisme des théories psychanalytiques.

À quoi faisons-nous référence lorsque nous évoquons l'étude du langage théâtral? Plusieurs pistes s'offrent à nous, de la sémiologie à la pragmatique en passant par l'esthétique. Voilà autant de tendances qui permettent de décortiquer un texte théâtral. Rappelons que notre intention n'est pas ici de faire une analyse théâtrale détaillée des textes mais plutôt de faire l'analyse psychanalytique des relations mère-fille dans des textes de théâtre. Il nous fallait donc choisir les

approches dramaturgiques susceptibles de pouvoir nous guider dans les dédales des relations mère-fille en faisant ressortir les éléments essentiels nous permettant, par la suite, de tirer certaines conclusions sur le sort réservé à ces rapports dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960.

Ce qui distingue l'analyse narrative de l'analyse théâtrale, c'est la parole qui s'écrit et qui se dit : les relations vues à travers les monologues, les dialogues, les silences, les interruptions, les didascalies, car, au théâtre, « la parole est action [...] et est instrument de l'action » (Ryngaert, [1991] 2000 : 91). C'est cette parole de femmes qui nous intéresse, de femmes qui se disent, qui parlent ou se taisent, le tout dans un espace créé pour elles. Il est vrai que nous n'irons pas du côté de la représentation et de la réception puisque c'est le texte même qui fera l'objet d'observations. Mais la parole est ici l'instrument d'une action et c'est dans cette mesure que les discours, ainsi que les didascalies, serviront de cadre pour l'exploration des relations mère-fille.

### 1.5.1 La parole

L'analyse textuelle proprement dite nous sera d'une grande utilité pour arriver à saisir les rouages qui sous-tendent les rapports mère-fille. Les procédés d'écriture utilisés, qu'ils soient « lexicaux, grammaticaux ou rhétoriques » (Pavis, [2002] 2004 : 7) seront décortiqués puisque « les figures du discours ne sont pas de simples ornements, mais des outils » (Ubersfeld, 1996 : 122). Que ce soit par le biais de la répétition, du parallélisme, de la comparaison, de l'ironie, du leitmotiv ou de tout autre procédé, ces éléments formels, propres au texte de théâtre, soutiennent et rythment le texte. Toutefois, ils ne constituent pas l'objectif ultime de notre travail. Ils seront analysés comme des instruments pouvant illustrer les éléments signifiants de la relation mère-fille.

Des personnages se parlent, discutent, se répondent, s'interrogent, se disputent. Ces échanges, souvent porteurs de conflits, obéissent à des contraintes



organisationnelles qui en font une langue regorgeant de nombreuses « figures textuelles » (Vinaver, 1993 : 901) qui encadrent et structurent ces relations antagonistes. Des théoriciens comme Vinaver, Pavis, Ubersfeld ou Pruner se sont intéressés aux différentes figures qui composent la parole théâtrale.

Pruner, par exemple, distingue « enchaînement », « interruption » et « répétition », alors que Vinaver s'étend davantage sur les « figures textuelles s'appliquant à une réplique » ainsi que sur les « figures textuelles relationnelles s'appliquant à une réplique dans sa relation avec le matériel textuel qui précède » (Vinaver, 1993 : 901-903).

Les enchaînements de répliques sont observés par les deux théoriciens. Par exemple, le terme « bouclage » définira la façon dont la réplique se joint à celle qui la devance. Le bouclage sera parfait « lorsque les contenus sémantiques de la réplique renvoient à tous ceux de la précédente » et le « bouclage [sera] serré dans le cas où la réplique, non seulement par son contenu sémantique mais par son agencement formel (répétitions de mots, de tournures syntaxiques, effet de rythme), s'ajuste étroitement à la précédente » (Vinaver, 1993 : 903). De même, Vinaver évoque les « effets-miroirs », les répétitions (Pruner et Vinaver) et la « fulgurance », qui survient « lorsqu'une réplique, ou une partie de réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence » (Vinaver, 1993 : 904).

Les interruptions du dialogue théâtral peuvent également être un moyen pour un personnage d'assurer son ascendant sur son partenaire. Aussi, une interruption volontaire peut démontrer un désordre intérieur ou encore une flambée de l'émotion (Pruner, 1998 : 104-105).

Certaines figures textuelles créent un véritable jeu entre les personnages qui n'est pas sans rappeler les scènes d'un film de cape et d'épée : l'attaque, qui consiste dans l'art de « porter un coup » pour ainsi bousculer son vis-à-vis ; la défense, qui a

pour but d'écarter une attaque, parfois en s'objectant ou encore en ripostant (autre figure textuelle empruntée au duel) ; l'esquive, qui permet à un personnage de se dérober face à un coup qui pourrait lui être porté (Vinaver, Pruner).

Ces différents procédés, très présents dans les dialogues dramaturgiques, sont fortement inspirés du langage juridique et de ses présupposés. Dans bon nombre de pièces de notre corpus, nous constaterons qu'un procès en règle est fait à la mère porteuse des valeurs patriarcales. S'affronteront alors dans des duels des personnages qui appliqueront les règles et les méthodes d'un véritable procès qui sera fait à la mère. De la même façon, nous assisterons à plusieurs plaidoiries, en faveur ou en défaveur de la mère, qui créeront l'illusion qu'il s'agit d'un authentique tribunal où comparaitra la mère. Dès lors, certains personnages pourront se livrer à des interrogatoires, enveloppés d'effets oratoires, pour ainsi obtenir réponse à leurs questions.

Jean-Pierre Sarrazac évoque le recours à la structure du procès, dans certains textes théâtraux, pour expliquer le jeu de personnages, composé de témoignages, ainsi que le jugement, la sentence et les réparations (2004 : 34-36). Dans le même ordre d'idées, Ubersfeld ([1977] 1993) propose sa vision d'une scène d'interrogatoire :

[...] toute scène d'interrogatoire ou simplement d'interrogation suppose (ou plus exactement présuppose) que le personnage qui interroge a *qualité* pour le faire, donc que les rapports « juridiques » entre l'interrogateur et l'interrogé sont tels qu'une pareille relation de langage est possible, et que l'interrogé est *obligé* de répondre ou s'oblige à le faire (257).

Nous verrons que dans les pièces du corpus, telle sera la situation et que la mère se retrouvera très souvent au banc des accusés.

De même, nous remarquerons que certains personnages livrent de véritables témoignages, comme un accusé le ferait dans un tribunal. Yves Jubinville présente ainsi les différents aspects du témoignage : « Confession, aveu, récit, déposition, telles sont les tonalités multiples que revêt le témoignage d'une pièce à l'autre et

parfois à l'intérieur d'une même œuvre » (2004 : 43). Jubinville poursuit en mentionnant que « [c]'est dans [un] espace de tension que le témoignage trouve sa dimension théâtrale et qu'il constitue un matériau de choix pour la mise en scène » (54).

Et qu'en est-il du silence ? Est-il un élément important du dialogue théâtral ? Paradoxal ? Non, puisqu'il peut représenter une autre façon de « dire » les choses. Les silences se retrouvent dans le texte même, parfois dans les didascalies et parfois dans des indications textuelles (comme les points de suspension). Par exemple, certaines mères des textes étudiés sont muettes sur scène. Les silences peuvent donc être porteurs du « non-dit » ou encore du « sous-texte » mais « [e]ncore faut-il que ce silence trouve sa nécessité, qu'il s'ancre dans les corps et qu'il ne soit pas décrété par le dramaturge posant un regard d'entomologiste sur des personnages qu'il fait parler avec parcimonie » (Ryngaert, [1993] 2005 : 126).

Mais les informations que peut transmettre un texte théâtral ne s'arrêtent pas là. La parole, certes, est instrument de l'action. Les didascalies introduisent régulièrement des données essentielles sur les personnages, l'intrigue ou encore l'espace.

### 1.5.2 Les didascalies

Les didascalies représentent une partie importante d'un texte théâtral. Certains dramaturges en font même un usage presque abusif ; d'autres les utilisent avec parcimonie. Et que dire d'une absence quasi totale de didascalies ? Ryngaert prétend qu'ainsi, l'auteur « [...] maintient l'ouverture, voire l'ambiguïté, de son texte, et laisse le champ libre au lecteur en n'imposant à l'avance aucune interprétation qui servirait de modèle à la représentation » ([1991] 2000 : 41).

Mais le dramaturge, en choisissant de les insérer à des endroits stratégiques de son texte, signifie ainsi leur importance. Qu'ils soient porteurs d'une intonation,

d'un déplacement, d'un geste, d'une émotion, d'un regard, ils transmettent toujours un message clair de l'auteur à l'endroit du lecteur. Ils peuvent aussi faire apparaître une clé qui se révélera essentielle à la compréhension du texte dialogué. Comme le fait remarquer Ubersfeld, une « situation de parole » est présentée par les indications scéniques et par conséquent, leur but est de « *formuler les conditions d'exercice de la parole* » [1977] 1993 : 230).

Dès lors, « [t]oute analyse approfondie doit imaginer leur fonction dramaturgique, leur rapport au texte dit, leur manière de souder littérature et théâtralité » (Pavis, [2002] 2004 : 12). Car ce qui est primordial dans l'étude d'un texte de théâtre, c'est de constater que

[t]outes les couches textuelles (didascalies + éléments didascaliques dans le dialogue) qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leurs discours, ont pour fonction non pas seulement de *modifier le sens* des messages-dialogues, mais de *constituer des messages autonomes*, exprimant le rapport entre les discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains (Ubersfeld, [1977] 1993 : 230-231).

Voilà pourquoi l'analyse des didascalies représente une étape essentielle de l'analyse d'un texte théâtral, particulièrement lorsque l'étude de ces textes gravite autour de rapports imprégnés de rivalités à peine dissimulées.

Dans leur recueil sur les études théâtrales, Souiller, Fix, Humbert-Mougin et Zaragoza se penchent longuement sur la définition, l'importance et l'utilisation des didascalies en plus d'en analyser les différents types. Ryngaert, quant à lui, mentionne qu'« [à] l'origine, dans le théâtre grec, les didascalies étaient destinées aux interprètes. Dans le théâtre moderne, où l'on parle d'indications scéniques, il s'agit des textes qui ne sont pas destinés à être prononcés sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages » ([1991] 2000 : 40).

Quant à la typologie organisée par les théoriciens, elle est de nature différente chez les uns et chez les autres. Vinaver parle de « didascalies actives ou instrumentales », les premières proposant une variation de situation et les dernières

présentant « une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées, ou aid[ant] à la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail » (1993 : 900-901).

Souiller et les autres préfèrent une autre appellation : les « didascalies de spectacle » sont celles qui influencent directement la représentation théâtrale et qui « [...] mentionnent le type de lieu dans lequel l'action se déroule, l'entrée et la qualité de l'entrée d'un personnage, le ton de voix d'une phrase, etc. Ce sont celles auxquelles on donne traditionnellement le nom de didascalies » (2005 : 431-432). Les autres sont des « didascalies de lecture » puisqu'elles concernent le titre, la distribution de la pièce et tous les autres éléments qu'on retrouve généralement dans les premières pages du texte. Ces indications scéniques préliminaires sont appelées « prélude didascalique ». Quant aux « didascalies intermédiaires », elles se trouvent dans le texte au moment où une scène se déploie et les « didascalies internes » se découvrent simplement au beau milieu d'une réplique.

Ils proposent finalement un dernier type de didascalie, soit la « didascalie spatiale », qui peut se retrouver soit dans les préludes didascaliques ou encore disséminée à plusieurs endroits dans le texte. Elle transmet les indications de l'auteur concernant, notamment, l'espace scénique. Car il ne faut surtout pas oublier que « le théâtre est un art de l'espace » (Souiller et al., 2005 : 440) et que très souvent, l'auteur inscrira, dans ses didascalies, le « type d'espace scénographique » qui représente pour lui le modèle rêvé, fournissant ainsi de multiples repères spatiaux. Comme le mentionne Ubersfeld,

[à] partir du moment où l'on accepte l'idée fondamentale que l'espace théâtral est toujours en rapport de représentation avec quelque chose, qu'il est l'icône de quelque chose, il faut se demander de quoi il est l'icône. Il peut avoir un rapport iconique : a) avec l'univers historique dans lequel il s'insère, et dont il est la représentation plus ou moins médiatisée ; b) avec les réalités psychiques : en ce sens, l'espace scénique peut représenter les différentes instances du moi ([1977] 1993 : 153).

### 1.5.3 Les jeux de rêve

Jean-Pierre Sarrazac, dans son recueil *Jeux de rêve et autres détours* (2004), trace les contours d'un concept dramaturgique fort intéressant qui s'appuie non pas sur la réalité mais plutôt sur l'éloignement de cette réalité quotidienne, à la routine.

Quels sont ces déviations qu'emprunté le théâtre contemporain et qu'évoque Sarrazac ? Il s'agit entre autres des jeux de rêve, du théâtre-procès et des récits de vie. Cette structure du « détour » nous sera d'une grande utilité pour analyser certaines pièces plus contemporaines, telle *Dévoilement devant notaire*, de Dominick Parenteau-Lebeuf, qui utilise à profusion les jeux de rêve.

Dans ceux-ci, « [l']onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (59). Ainsi, le quotidien, le drame de la vie ordinaire est saisi par fragments qui sont ensuite secoués de crises, de fantasmes. Est alors créé un déséquilibre de l'architecture théâtrale qui triture la réalité et la déconstruit.

Dans ces jeux de rêve, il n'y a donc plus de logique dans l'action et dans la chronologie et la parole se réinvente pour accompagner ce désordre théâtral.

### 1.5.4 Le dialogue

« La base du dialogue c'est le rapport de force entre les personnages », prétend Anne Ubersfeld ([1977] 1993). Au théâtre, il est un mode d'échange privilégié, non seulement les paroles prononcées par les personnages mais aussi « la façon dont les choses sont dites » (Ryngaert, [1993] 2005 : 116). Il faut donc s'y attarder, voir et comprendre son fonctionnement. Il est porteur de vérités comme de mensonges, de paroles comme de silence.

Comment fonctionne-t-il ? Qui le régit ? Qui a le droit de parler ? Voilà autant de questions soulevées par le fonctionnement du dialogue, car cette « [...] relation verbale est elle-même dépendante des rapports (de domination principalement)

entre les personnages, dans la mesure où ces rapports apparaissent le mime de rapports dans la réalité : ils sont la matière principale de la *mimésis* » (Ubersfeld, [1977] 1993 : 258). Cette question est particulièrement importante dans un contexte marqué par la réduction des mères au silence.

Dès lors, il faut l'interroger pour voir surgir les liens de « dépendance » entre les personnages, les conflits qui les opposent et qui font naître des sentiments parfois contradictoires. L'analyse acquiert alors une dimension supérieure puisque le dialogue peut révéler un rapport de force différent de ce qu'il suggère à prime abord. La parole éclate et s'engage alors dans une dramaturgie complexe et parfois obscure qui dissimule le véritable discours, l'authentique conscience. Il faut certainement y répondre en adoptant ou encore en choisissant des mécanismes d'analyse qui les révéleront. Sans oublier que ces discours sont conditionnés par des faits sociaux indiscutables (Ubersfeld, Ryngaert).

Jusqu'à la fin des années 1960, le dialogue constitue le « mode d'échange privilégié au théâtre ». Mais les années 1970 provoqueront la désintégration des règles qui le régissaient : « Sans doute est-ce dans le domaine du dialogue que le théâtre moderne a le plus souvent modifié les règles traditionnelles de la parole et de sa circulation, en élargissant le système de conventions de l'énonciation » (Ryngaert, [1993] 2005 : 104). D'où vient la parole ? Est-ce un personnage bien défini qui énonce cette parole ? « On ne sait pas toujours d'où vient précisément la parole ou qui parle, et l'on ne sait pas davantage à qui elle s'adresse. Les tressages du dialogue modifient les lois de l'alternance et font qu'on ne sait plus toujours avec certitude à qui les discours sont destinés » (Ryngaert [1993] 2005 : 105).

« Mais le dialogue lui-même ? Comment progresse-t-il ? Il y a plusieurs moyens d'enchaîner les répliques. Lesquels l'auteur a-t-il choisis ? Et pourquoi ? Il n'est presque jamais répondu à ces questions. Bien mieux, elles ne sont jamais posées » (Larthomas [1972] 2001 : 10). Il existe donc une multitude de questions que l'analyste doit poser au dialogue, à ses répliques et à ses particularités telles que les hésitations,

les répétitions, les redoublements, les silences, les stichomythies, les ruptures syntaxiques et rythmiques, l'alternance des énoncés, la source et la direction de la parole et plusieurs autres. Nous aborderons ces principaux procédés d'analyse un peu plus loin.

Les difficultés de l'analyse dialogique énoncées précédemment, causées par l'éclatement du dialogue classique et traditionnel, sont amplifiées par leur parenté ou par les liens qui les unissent au monologue puisque la dramaturgie québécoise fait couramment alterner dialogues et monologues.

#### 1.5.5 Le monologue

La différence entre monologue et dialogue est devenue plus difficilement déchiffrable depuis l'éclatement de la parole dialogique. Que ce soit un dialogue avec soi-même ou encore avec une personne absente, s'agit-il d'un travestissement du dialogue ?

La liberté formelle qui s'applique au dialogue rejoint également le monologue. De formes variées, les monologues contemporains ont repoussé les limites des conventions théâtrales classiques. Souvent marqués d'une subjectivité en action ou de recoupements de voix, ils pullulent dans le théâtre contemporain.

Depuis la fin des années 1960, au Québec, le monologue fait ressentir sa présence de façon soutenue. À partir des années 1970, il est signe de crise, d'une absence de communication. Il est allègrement employé dans « [l]es créations collectives [qui] ont imposé aux personnages une parole qui exprime le besoin de "se dire", d'expliquer ses prises de position dans le monde et face à son environnement » (Roy, 2004 : 33). Patrice Pavis dira même que cette émergence du monologue, particulièrement du monologue intérieur, a assuré la « destruction de la dramaturgie dialogique » (Pavis, 1996 : 217). De là la nécessité d'analyser, dans les pièces du corpus, la place attribuée au monologue, ainsi que les fonctions spécifiques



et les figures textuelles qui le composent. Son importance, rappelons-le, est indéniable dans le théâtre des femmes au Québec.

En effet, les femmes ont ressenti le besoin de se livrer, de se raconter dans une société qui leur avait longtemps été réfractaire. Le besoin de dire est remonté à la surface, faisant ainsi place aux revendications très souvent monologuées des femmes à partir des années 1970. D'ailleurs, Pol Pelletier mentionne que « le monologue était une caractéristique du théâtre de femmes à ses débuts. Quoique les gens moins gentils ne disaient même pas "monologue", ils disaient "témoignages" » (Pelletier, 1995 : 22). De là naissait également le refus de se soumettre à une linéarité théâtrale trop apparentée au théâtre traditionnel patriarcal. Et c'est à ce moment que la scène est devenue le « [...] lieu privilégié de l'introspection d'un sujet qui ressasse les événements d'un passé demandant à se réincarner » (Schlocker, 1994 : 104).

Que ce soit dialogue ou monologue, les nommer, les distinguer est indispensable. Mais ce sont surtout les procédés d'écriture formels et stylistiques qui les composent qui sont révélateurs de sens et qui, une fois analysés, permettront une meilleure compréhension du sens profond du texte de théâtre et par conséquent, des enjeux vécus par les mères et les filles dans leurs rapports communs.

Que ce soit par le biais d'un monologue ou d'un dialogue, des didascalies ou des jeux de rêve, le texte théâtral est porteur d'une parole qui exprime les émotions, les vérités et les conflits qui unissent ou opposent les personnages.

Dans le cadre d'une analyse des relations mère-fille qui, rappelons-le, sont souvent problématiques, cette parole théâtrale et ses composantes serviront donc d'assise à notre étude psychanalytique du rapport mère-fille.

## CHAPITRE II

### LE PRÉFÉMINISME

(1960-1973)

Malgré quelques pièces écrites ici et là avant 1960, sorte de cris isolés, nous pouvons dire que le théâtre des femmes québécoises est véritablement né avec les années 1960. Nous pouvons situer l'arrivée des premiers textes théâtraux féministes québécois dans ces mêmes années.

Pourquoi ce théâtre, porteur d'une nouvelle idéologie, apparaît-il alors ? Qu'ont provoqué les années 1960 dans la condition des femmes pour engendrer de tels changements dans la production théâtrale encore naissante ?

#### 2.1 Femmes et société

Des années de l'après-guerre à la Révolution tranquille, l'image de la femme heureuse au foyer, vivant en compagnie d'un mari pourvoyeur et de leurs nombreux enfants, continue à être véhiculée. La majorité des femmes sont dépendantes économiquement et, selon les valeurs patriarcales, l'homme détient l'autorité ; il est la « tête » du foyer, alors que la femme incarne le « cœur ». Celle-ci doit enfanter et ensuite veiller à l'éducation des enfants. C'est son obligation, sa vie entière :

Jusqu'à la Révolution tranquille, la définition sociale était d'abord et avant tout subordonnée aux impératifs de l'institution familiale, dont le chef légalement incontesté était l'homme. L'individualité d'une femme mariée ne s'exprimait, quant à elle, que dans les balises de la soumission, tant légale et économique que sexuelle, au « chef », bien entendu pour « l'intérêt supérieur de la famille ». Le droit d'être un individu à part entière ne se conjugait qu'au masculin (Collectif Clio, 1992 : 527).

À cette époque, la maternité était perçue comme un devoir, voire une certaine forme de servitude, surtout que le clergé poussait les femmes à multiplier les naissances, parfois au péril de leur santé et même de leur vie, et qu'avant les années 1960, aucun moyen de contraception efficace n'était disponible. Les femmes avaient donc souvent bien plus d'enfants qu'elles ne le souhaitaient. Épuisées, accaparées par des tâches de routine, que pouvaient-elles transmettre à leur fille ? Quelles valeurs partageaient-elles avec celles qui ne pouvaient aspirer qu'à suivre leurs traces, prolongement inévitable de ces femmes, s'imbriquant dans le même moule, dans une vie de soumission et de résignation ? Pouvait-on briser ce cercle vicieux, ce modèle patriarcal privant les femmes de leur liberté et de leur autonomie ?

Petit à petit, la fin des années 1950 et surtout les débuts de la Révolution tranquille amèneront leur lot de changements. Bien sûr, le mariage est toujours le destin usuel de la femme et la maternité demeure un impératif. Mais le taux de natalité baisse significativement et le milieu du travail s'ouvre aux femmes mariées : « Alors que celles-ci [les femmes mariées] ne constituaient que 17% des femmes au travail en 1951, elles forment un groupe de 32% en 1961 » (Collectif Clio, 1992 : 426). Toutefois, l'entrée des femmes dans le salariat ne se fera pas sans heurts. En effet, concilier l'éducation des enfants, le travail domestique et le travail à l'extérieur est souvent une tâche héroïque.

Peu à peu, les femmes tenteront tant bien que mal de sortir du carcan dans lequel les enferme leur rôle traditionnel. Elles sont de plus en plus instruites et le milieu du travail leur ouvrira progressivement ses portes, même si le travail qu'on leur offre est souvent très près du service domestique. Leur statut juridique s'améliorera avec la promulgation de la loi 16, en 1964, loi qui abolit l'incapacité juridique des femmes mariées.

Mais tous ne voient pas d'un bon œil l'arrivée des femmes dans la sphère sociale jusque-là réservée aux hommes. Et les hommes, qui, rappelons-le, sont aussi des maris, auront l'impression de perdre, par la même occasion, leur épouse et parfaite

maîtresse de maison. Encore là, les choses avancent lentement, sans le secours des institutions : « La conscience collective des femmes est en pleine gestation, mais elle est muette. Et ce n'est certes pas la politique qui semble donner une voix à cette conscience collective » (Collectif Clio, 1992 : 441).

De même, avant l'avènement de la Révolution tranquille, l'idéologie cléricale était toujours dominante puisque l'Église étendait sa domination dans les sphères de l'éducation et de la santé et que les autres élites abondaient dans le même sens. Il était clair alors que les femmes ne pouvaient s'épanouir ailleurs qu'au sein du foyer. Mais à partir des années 1960, le « discours traditionnel qui invitait les femmes à rester à la maison (Collectif Clio, 1992 : 414) » perd du terrain. C'est la laïcisation de la société québécoise.

Naîtra alors chez les femmes le besoin d'acquérir une nouvelle identité, bien à elles, en dehors du mari, des enfants et des principes sociaux et religieux ; du même coup, elles cherchent à découvrir un corps, le leur, qui respire et s'épanouit, à assumer leur désir. De même, les femmes s'engageront plus activement dans la sphère politique :

[...] finie l'époque où leur participation aux activités politiques devait se justifier par l'instinct maternel, par leur soi-disant supériorité morale, par leur appui au progrès social, au pacifisme ou à toute autre bonne cause. Cette participation se justifie de plus en plus comme une tentative de façonner le monde selon leurs besoins et en fonction de leurs idées (Collectif Clio, 1992 : 583).

## 2.2 Les femmes et le champ littéraire

C'est dans ce contexte, où la tradition patriarcale est peu à peu battue en brèche, que poindra une véritable parole de femmes, qui disent leur réalité, leurs difficultés, leurs angoisses. Entre autres, elles s'expriment sur leur rôle dans la famille, avec leur mari et leurs enfants. Elles rejettent les modèles traditionnels et se positionnent moins du côté de la société qui attend trop d'elles que du côté de leur propre histoire. En effet, l'heure est au changement, au devenir : « [...] les auteures de la

décennie 1960 [se sont] employées à déconstruire la représentation de l'idéologie dominante » (Boisclair, 2004 : 152).

L'écriture de cette période, qualifiée de « préféministe » (Boisclair, 2004) prendra donc sa source dans les nouvelles revendications féminines. Cette écriture du préféminisme trouvera une nouvelle voie, exhibant les marques d'une société en profonde mutation et annonçant le rejet progressif des modèles traditionnels. Elle consigne les premiers balbutiements d'un retournement, d'une libération du patriarcat et des diktats sociaux.

Le roman féminin évolue :

[...] à la différence de l'héroïne d'avant 1960, la femme que représentent [les] auteures [après cette date] ne se dissout plus « dans le rôle de la mère reléguée à l'arrière-plan romanesque ». À l'image d'un être fuyant — simple faire-valoir du mari et des enfants —, elles substituent le portrait d'un personnage principal, un être consistant qui donne au récit son sens et son intensité (Brown, 1992 : 144).

De même, le rôle joué par l'Église subira, dans le théâtre des femmes, des modifications qui rappellent celles vécues dans le champ social, à savoir que le pouvoir de l'Église sur les familles québécoises diminue considérablement.

Entre 1960 et 1973, pas moins de quarante-huit pièces de théâtre seront écrites par des femmes. Le quotidien, l'identité féminine, la famille et les relations mère-fille sont leurs sujets de prédilection : la femme cherche sa place dans la famille, dans la société en ébullition, consciente d'un destin à accomplir. Les écrivaines s'éloignent par le fait même « [...] des représentations mythiques des femmes issues des paramètres masculins qui avaient toujours dominé » (Brown, 1992 : 143) et souhaitent devenir autonomes.

La révolte se lève, révolte contre la famille, contre le rôle maternel. Durant cette période, six pièces évoqueront les relations mère-fille : *Une maison, un jour* de Françoise Loranger (1958), *Le Temps sauvage* d'Anne Hébert (1967), *La nuit des autres* de Marcelle McGibbon (1967), *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger (1967), *Le*

*rêve passe* de Clémence Desrochers (1972), et *Moi je n'étais qu'espoir* de Claire Martin (1972). Mère traditionnelle qui accepte, mère traditionnelle qui se révolte : deux portraits présents dans le théâtre féminin des années 1960. Des filles qui se rebellent, qui accusent, sont aussi présentes. La représentante des valeurs patriarcales sera sévèrement jugée, parfois par sa fille, parfois par le cri de rage de la mère elle-même. C'est cette perspective maternelle que nous retrouverons dans les pièces de Françoise Loranger, et, dans une moindre mesure, chez Anne Hébert.

Et la maternité ? Les dramaturges féminines la présenteront comme un devoir qui étouffe la quête d'identité de la femme. Mais, curieusement, les femmes ne se sont pas décrites comme des mères aimantes pour autant. La mauvaise mère sera très présente car elle est elle-même victime de ses propres conditions de vie, soit la maternité imposée (Brown, 1992). Comment alors prendre son envol dans un tel cadre ? Dans l'écriture féminine du préféminisme, la mère devient un personnage à part entière, avec ses désirs et ses peurs. L'écriture se fera sur un mode réaliste.

Les deux pièces phare du théâtre des femmes des années 60, *Le temps sauvage* d'Anne Hébert (1966) et *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger (1967), présentent des portraits de femmes et de mères fort différents. Mais ces mères sont toutes deux engoncées dans le carcan patriarcal.

### 2.3 Deux portraits de mère

Voici deux mères, aux vies et aux destins presque antinomiques. La première, Agnès, mère omnipotente du « *Temps sauvage* » d'Anne Hébert, pièce créée en octobre 1966, est un personnage hors du commun. En effet, celle-ci a choisi d'élever ses cinq enfants en dehors des normes qu'imposait la société de l'époque. Marginale, la famille vit complètement retirée du monde, à la campagne, loin des tentations et des influences extérieures, de tout contact humain et social. Agnès règne en despote sur cette famille qui la craint et, jusqu'à un certain point, la respecte. Elle exige d'être la seule qui ait le droit d'inculquer les « choses de la vie » à ses enfants. Elle veut

ainsi, dit-elle, qu'ils apprennent ce qu'est la vraie vie. Pas besoin d'école ni de religion. Elle « rêve de [les] enfermer tous, comme des tourbes noires, au plus creux de [son] cœur » (61). D'ailleurs, Agnès n'a pas quitté sa famille depuis quinze ans.

Elle n'a vécu que pour ses enfants et exige de leur part le même sacrifice. Elle le clame haut et fort lorsque l'un d'eux ose lui tenir tête ou essaye de s'aventurer loin de la maison. Ce sont d'ailleurs les seuls moments où Agnès sent le besoin de parler, d'interdire à coups de sermones, de réitérer sa suprématie sur les siens. Autrement, elle exige le silence. Elle fait taire d'un trait toute revendication, toute confrontation, car, dit-elle, « [l]a plus grande réussite de ce monde, ce serait de demeurer parfaitement secret, à tous et à soi-même. Plus de question, plus de réponse, une longue saison, sans âge ni raison, ni responsabilité » (49). De cette façon, tous se laissent dominer par cette femme austère, droite et glaciale.

Aux yeux d'Agnès, le nid familial, que les enfants sont sommés de ne pas quitter et dont personne d'autre n'ose s'approcher, est le seul lieu possible de rédemption. Il n'y aura que le nouveau curé qui se hasarderà à y pénétrer ; mais il se heurtera à une fin de non-recevoir, puisqu'Agnès, victime dans sa tendre enfance de ses père et grand-père séminaristes qui étouffaient leur femme et leur maisonnée sous le poids de la *vérité* dont ils se croyaient seuls investis, refuse obstinément que ses enfants subissent eux aussi le joug de la religion : elle veut « garder [ses] enfants barbares et innocents » (26).

Qu'a donc en commun cette femme « sauvage » avec les femmes de son époque ? À prime abord, bien peu de choses. Loin d'elle l'idée de vouloir s'émanciper. Elle rejette ne serait-ce que la pensée qu'elle ou l'une de ses quatre filles puisse un jour vouloir quitter ce paradis éloigné de tout et de tous.

Mais Agnès a, comme la majorité des femmes de son époque, vécu l'assaut des valeurs patriarcales imposées par la loi des hommes et de l'Église. À cette époque, les femmes se taisaient puisqu'elles ne connaissaient rien, à ce que disaient les hommes, de la politique, de l'économie ou encore de l'art. L'arrivée des enfants a été

pour Agnès la délivrance, concrétisant le désir et le choix d'avoir enfin des êtres sous sa protection, pour elle seule, êtres qu'elle aimerait comme elle le pouvait, dans la domination et le silence, « enfouie dans [sa] grande nuit maternelle » (70). Le silence, mur édifié autour de sa famille, lui sert donc à écarter toute menace extérieure, puisque l'ignorance de ses enfants les maintient dans un état de soumission et de dépendance totales.

Point de salut hors de cette « petite enclave libre » (24), de cette famille vivant d'un héritage reçu par Agnès à la mort de ses parents. François, le mari et père, a très vite compris qu'il ne pouvait s'opposer à la dictature d'Agnès. Homme de peu de mots, puisqu'on l'a lui aussi réduit au silence, il n'aura servi finalement qu'à donner des enfants à Agnès : « Un jour, Agnès, votre mère, a pris pour époux le boiteux, votre père et, dès qu'elle eut mis au monde ses petits, les a pris entre ses dents, comme une chatte traquée, et s'en est allée les cacher, très loin, dans la montagne » (15). François ose de moins en moins affronter sa femme autoritaire, et, par le fait même, n'est plus qu'une ombre dans cette maison. Ses enfants l'aiment tout de même tendrement mais le perçoivent comme leur semblable, c'est-à-dire comme un autre être subissant la domination d'Agnès.

Quant aux enfants, ils ont donc tous vécu dans cette atmosphère immobile, loin des lois des hommes, imprégnés par la loi d'Agnès, croupissant dans le silence imposé par leur mère. Nous verrons plus loin que chacun des enfants aura sa propre réaction, tantôt soumise, tantôt revendicatrice, alors qu'Agnès tentera tant bien que mal de les garder sous son aile, à l'abri des tentations. Et malgré son caractère marginal, cette figure maternelle en dit long sur la maternité, la société et le rapport mère-fille de l'époque.

Françoise Loranger, dans *Encore cinq minutes*, texte présenté sur scène en janvier 1967, nous propose une mère fort différente d'Agnès. Gertrude est une femme conventionnelle, plutôt typique, de son époque. Comme elle le dit elle-même, elle est le produit d'une éducation féminine issue du moule patriarcal des années 1930 et



1940. Elle vit avec les idées que lui a imposées cette société et qui font de la femme un être totalement dévoué à son mari et à ses enfants.

Gertrude n'a jamais appris à désirer pour elle-même. Elle vit en fonction des autres, de leurs attentes, de leurs aspirations, de leurs sentiments. La société bourgeoise de la Grande Noireur – son père était le frère d'un évêque – l'a formée à répondre aux désirs des autres. En fait, Gertrude n'existait pas pour elle-même. Pour son mari et pour ses deux enfants, elle représente un accessoire essentiel du décor qui les entoure. Elle comble leur moindre souhait avant même qu'ils n'aient eu le temps de demander. Elle est toujours là, aimante et disponible.

Gertrude a enfanté et a éduqué ses enfants dans la loi du père, répondant ainsi aux exigences de la société des années 1950. Membre de la bourgeoisie aisée, entourée de beauté, d'objets luxueux, elle a, en apparence, tout ce qu'une femme de son milieu peut désirer. Mais Gertrude se cherche. Elle n'est manifestement pas heureuse et est incapable de comprendre les raisons qui provoquent son terrible mal de vivre. Une rage plaintive s'est emparée d'elle et elle essaie de l'évacuer avec les maigres outils dont elle dispose. Au moyen de la décoration, elle cherche à créer un espace à elle, qui lui ressemblera, ayant fait main basse sur l'ancienne chambre de sa fille Geneviève, qui a quitté la maison six mois plus tôt pour « vivre sa vie » avec son nouvel amoureux. Mais justement, qu'est-ce qui lui ressemble ? Qui est-elle ? Elle l'ignore totalement, s'étant perdue de vue très tôt.

Par la force des choses, Gertrude, n'ayant toujours été qu'une esclave au service de ses enfants, a perdu le respect de ceux-ci. En effet, ils ne la voient pas et l'écoutent à peine, tant ils sont préoccupés par leurs propres problèmes. Son fils, élevé dans la plus pure tradition patriarcale, la traite comme une enfant qui ne comprend pas la société dans laquelle elle vit. Comme son père, il ne sait pas écouter et il tente d'imposer à sa mère ses propres idées. Quant à sa fille, en quittant le giron familial pour vivre son histoire d'amour, elle a renié l'éducation bourgeoise patriarcale que sa mère lui avait inculquée, rejetant du même coup cette femme trop convenue.

D'ailleurs, ses enfants lui reprochent allègrement l'éducation bourgeoise qu'ils ont reçue, qui conduit à respecter les convenances mais au prix des sentiments véritables.

Le père, Henri, est un digne représentant du patriarcat, pourvoyeur, symbolisant l'autorité, mais ayant laissé à sa femme l'éducation des enfants. Il entend à peine les récriminations de celle-ci, les associant à de nouvelles lubies qui lui passeront, comme tout le reste.

Que fera Gertrude pour se sortir de cette vie qui la retient prisonnière ? Comment réagiront ses enfants au naufrage annoncé de leur mère et à sa renaissance soudaine ? Henri pourra-t-il accepter que sa femme, qui lui doit tout et qui est entièrement dépendante de lui, quitte une famille qui passe pour être parfaite ?

Voilà donc deux femmes bien différentes l'une de l'autre, qui verront leur vie basculer et qui devront réagir aux aléas des départs et des arrivées. Deux femmes élevées dans l'institution de la maternité, fortement influencées par l'idéologie religieuse et qui composeront difficilement avec les conséquences de cette éducation. Pour chacune de ces pièces, nous nous pencherons d'abord sur le rôle joué par le patriarcat dans la famille pour ensuite nous attarder aux relations mère-fille ainsi qu'aux voix présentes dans ces textes. Finalement, nous nous questionnerons sur les possibilités de mises en accusation de la mère ou du patriarcat ou des deux en voyant quels types de « solutions » proposent les textes.

## 2.4 *Le temps sauvage* d'Anne Hébert

### 2.4.1 La place du patriarcat. L'institution de la maternité

Lorsqu'il est question du patriarcat et des valeurs qu'il prescrit, la première chose qui vient à l'esprit est le pouvoir du père de famille, qui, par ses gestes et ses paroles, fait respecter la loi du père. *Le temps sauvage* nous montre un visage différent du patriarcat. En effet, le père, François, est un homme diminué, qui ne parle que pour

s'apitoyer sur son sort : « Depuis toujours je n'ai fait que me plaindre avec de si pauvres paroles incohérentes et vaines » (7). Il se dévalorise constamment ou encore réclame la présence d'Agnès, sans qui il se sent perdu. En acceptant d'épouser une femme qui ne l'aimait pas — et qui le lui disait ouvertement puisqu'elle n'avait pris mari que pour avoir des enfants —, François entrait dans une vie de misère, une vie passée à quémander l'attention des autres.

François, instituteur de formation, n'a jamais réussi à imposer quoi que ce soit dans cette maison qui lui échappe, pas même à ses enfants qui savent à peine lire et écrire. Il n'a pu leur transmettre son savoir, défait par le décret d'ignorance prononcé par Agnès. Cet homme, physiquement et moralement diminué, n'a de cesse de s'auto-flageller, lui qui n'a jamais rapporté le moindre salaire à la maison : « Et quel visage j'ai à montrer et quelle pauvre misère ! C'est peut-être cela une Sainte-Face, un visage d'homme si défait et si humilié, si avoué dans sa destruction qu'il ne ressemble plus à rien du tout » (35).

En fait, François a accepté de laisser, il a peut-être même souhaité laisser toute la place à Agnès, sa femme. Celle-ci, forte, autoritaire, n'a eu aucun mal à endosser le rôle de chef de famille, rôle laissé vacant par son mari, le délestant ainsi de toute responsabilité. Agnès assure son ascendant sur lui en le dénigrant constamment, en lui ressassant ses incapacités : « [...] toi qui ne peux pas faire deux pas dans la neige sans te plaindre, comme un vieux boiteux que tu es ! » (15). Quand François s'appelle « le boiteux », c'est le mot blessant d'Agnès qu'il reprend pour se définir. Agnès a ainsi pris possession de cette maison et s'est assurée de se « [tenir] au centre de sa demeure, comme une reine... » (41). Les valeurs inculquées aux enfants, dont le respect de l'autorité, tout cela est fixé par Agnès. Elle impose ses propres préceptes, sa propre vision du monde.

C'est donc dire que François n'incarne en rien le père chef de famille. Dans cette pièce d'Anne Hébert, à prime abord, les valeurs de la société, les valeurs traditionnelles sont davantage convoquées à l'arrivée intempestive d'un nouveau

curé. Ce jeune abbé, avec son langage aseptisé et ses paraboles, débarquera candidement chez Agnès pour lui offrir ses condoléances après la mort de sa sœur Nathalie.

Mais Agnès n'est pas dupe. Et cette visite surprise provoquera l'une des scènes-clés de la pièce, un véritable affrontement, un duel mis en scène par l'auteure dans ses didascalies : « *L'Abbé fait un pas dans la direction d'Agnès qui ne bouge pas. Aucune main n'est tendue au prêtre. L'Abbé est à l'extrême gauche de la scène. Agnès est à l'extrême droite. Toute l'attention porte sur leurs deux silhouettes noires parallèles* » (24). Il s'agit ici d'un parallélisme où deux personnages tentent d'intimider l'autre, d'un dialogue muet qu'installe la dramaturge, « [...] dialogue [qui] devient chose physique, [...] parlée par la voix-corps des comédiens et montrée par la réalité physique de l'espace scénique » (Ubersfeld, 1996 : 122). Deux formes sombres affirment ici le pouvoir de leurs convictions, car, comme le dit Agnès : « [...] le culte de la mère fait pendant au culte du prêtre » (26). Une figure en robe noire en défie une autre. Le jeu scénique imaginé par Anne Hébert rend bien, visuellement, toute la démarche d'Agnès : substituer son autorité à celle de l'Église, même si dans les faits, Agnès transmet à ses enfants les mêmes valeurs que la religion, c'est-à-dire la soif de pureté et la soumission aveugle à l'autorité. Mais ce duel n'aura lieu qu'en apparence parce que le jeune curé n'a pas suffisamment d'ascendant pour affronter une Agnès aguerrie.

L'abbé espère convaincre ces brebis égarées de rentrer au bercail, puisqu'Agnès ne permet pas à ses enfants d'aller à la messe de crainte qu'ils ne subissent une influence néfaste, une emprise autre que la sienne et qui les inciterait à adhérer aux valeurs cléricales qu'elle abhorre. Ici, Anne Hébert permet à une femme, fait assez inusité et novateur, de boudier l'Église : ainsi, elle « [...] se f[ait] l'écho des transformations que subit, dans les années 60, le pouvoir de l'Église sur les familles et, en particulier, sur la Québécoise » (Brown, 1992 : 148).

L'abbé n'est donc pas prêt pour cette confrontation, qui s'annonce, dès le départ, inégale. Il ne connaît pas l'envergure de son adversaire, son emprise sur sa famille et

les raisons profondes qui l'incitent à rejeter ces valeurs ancestrales. Le lendemain, il exprimera ainsi son échec : « Tenez, hier soir avec Madame votre mère, j'ai été au-dessous de tout. Je n'ai pas su trouver les mots qu'il fallait. Je me suis conduit comme un enfant qui répète sans conviction une leçon galvaudée depuis deux mille ans » (29).

Par ailleurs, Agnès a bien des raisons de balayer ces « impostures cléricales ». Cette scène sera pour Anne Hébert l'occasion de dévoiler un des pans de la vie d'Agnès, une partie de son passé jusque-là inconnue de tous, et qui élucidera, du moins en partie, les choix de vie qu'elle a faits.

Dans un élan de colère, Agnès se lance à corps perdu dans une longue tirade où elle évoque son passé, ses père et grand-père séminaristes. Les dimanches, relate-t-elle, alors qu'elle était enfant, la maison devenait le centre de réunions interminables portant sur la société, la religion, l'éducation et même l'art. De ces rassemblements familiaux, les femmes et les filles étaient exclues puisque seuls les hommes détenaient la vérité. Aux femmes revenait « le seul honneur et le seul prestige... la maternité » (26), assortie d'une immense culpabilité qu'on leur imposait à force d'arguments d'autorité.

Agnès, femme de tête, victime de ce conditionnement sclérosant, a alors juré de garder ses futurs enfants à l'abri de ces cruelles lois cléricales. Ses enfants vivraient, dit-elle, selon les lois du sang, « enclave libre, épine amère au cœur béni d'[une] paroisse » (24). Ayant ainsi déclaré son indépendance et sa révolte, Agnès régnera sur eux en maîtresse absolue, seule émissaire de Dieu sur terre puisqu'elle a fait ses enfants, dit-elle, à son image et à celle de Dieu. Elle pourra ainsi, à son gré, « bénir ou maudire [...] sans église ni curé » et devenir, par le fait même, « la robe noire de ce royaume [...] le prêtre et le démon [...] le pain et le vin, le juge absolu, le cœur et la tête [...] » (25), l'homme et la femme, pour ainsi dire : régner seule et échapper à cette religion fortement patriarcale.

Mais à trop vouloir protéger ses enfants contre les lois patriarcales et cléricales dont elle-même avait souffert et qui ont, dit-elle, anéanti sa vie, Agnès, en dictant ses propres lois, agit dans le sens d'une authentique mère patriarcale. Ainsi, chez elle comme chez bien des femmes, « [...] la fonction maternelle — comme canal étroit mais profond — servira une aspiration humaine à la puissance, un besoin de "rendre" au monde, ce qui leur fut infligé ! » (Rich, 1980 : 34). Elle offre à ses enfants une image de femme austère et intimidante qui ne vit que pour eux et qui leur impose un moule restreignant et destructeur, car, pour reprendre les mots de Nicole Brossard, « [s]i je suis une femme patriarcale, c'est-à-dire une femme qui épouse le sens que l'Homme donne à la vie, donc à la sienne englobant la femme, de deux choses l'une : ou bien je répète ce que dit l'Homme ou bien j'imagine du nouveau mais dans le sens de l'Homme » (1985 : 115-116). En fait, Agnès a échoué puisqu'elle demeure une mère patriarcale. Même si elle a tenté d'y échapper en se réfugiant loin, à la campagne, elle n'a pu s'écarter des valeurs de la loi du père puisqu'elles étaient trop ancrées en elle.

Dans ce sens, Agnès a courbé l'échine devant les discours politique et religieux véhiculés au Québec pendant des décennies, selon lesquels la femme ne devait exister que pour son rôle de mère. Agnès a ainsi cautionné certaines des règles édictées par ses père et grand-père, à savoir que « [...] la femme pouvant être mère [...] devait être mère, [et] ne devait qu'être mère et ne pouvait trouver le bonheur que dans la maternité » (Marbeau-Cleirens, 1975 : 80). Elle a en effet renoncé à son être libre, à ses désirs de femme, à tout ce qui ne touche pas à la maternité.

Mais là où Agnès fait office de précurseuse, c'est qu'elle refusera, après avoir enfanté, de « [...] remettre ses enfants au système patriarcal éducatif, juridique, religieux, et sexuel » (Rich, 1980 : 57-58). Adrienne Rich prétend que les enfants qui ont vécu leur enfance dans une société patriarcale, sous le joug des lois édictées par le père et le clergé, reprocheront plus tard à leur mère d'avoir manqué d'amour, de respect, de confiance envers eux (240). Les enfants Joncas remercieront sûrement leur

mère de leur avoir évité l'emprise du clergé mais lui reprocheront la sienne. Ils condamneront à coup sûr cette mère distante, incapable d'amour et de respect pour ses enfants.

Cet aveu qu'elle laisse surgir à contrecœur, Agnès ne le supporte pas. Elle vit depuis toujours dans le secret, dans le silence. Et les mots que le nouveau curé lui a soutirés lui brûlent le cœur :

Il ne fallait pas venir, Monsieur l'abbé. Il ne fallait pas venir. Je ne vous pardonnerai jamais cette confession que je viens de faire. En vertu de quel pouvoir occulte, de quelle magie tenace m'avez-vous extorqué cet aveu ? Au nom de quelle loi souveraine me tourmentez-vous ? Je vous hais. Voici que j'ai parlé de moi, du fond de mes entrailles, devant vous et devant mes enfants. Ma nuit est ouverte et je m'étais juré d'y vivre et d'y mourir ! (26).

Ce refus d'abdiquer devant les préceptes religieux, ce refus de soumettre ses enfants aux mêmes enseignements qu'on lui a assénés de force, pousseront Agnès à prendre toutes les mesures qu'elle juge nécessaires pour les mettre à l'abri d'un endoctrinement religieux et patriarcal. Mais ses choix auront d'énormes conséquences sur la vie de ses enfants, sur leur éducation et sur leur quête d'identité, dans la mesure où son emprise se substituera à celle de l'Église.

#### 2.4.2 La fusion et l'emprise maternelle

Agnès a donc décidé de quitter la ville et ses multiples tentations, la religion et ses enseignements, pour se réfugier à la montagne avec ses enfants. Il s'agit d'une fuite en avant, d'un refus du destin auquel la société voulait l'assujettir.

Agnès a tout misé sur la maternité. On lui a appris que là résidait le seul pouvoir reconnu à la femme, et c'est une leçon patriarcale qu'elle a parfaitement retenue. Elle a donc enfanté, sans amour — « Prenez-moi comme je suis, sans amour, et donnez-moi des enfants, car cela seul pourra faire que je consente à vivre » (71), dit-elle à son futur mari — et a entraîné ses enfants dans la montagne à l'abri de tous. Là, elle a pu

être mère, entièrement et totalement, « enfouie dans [sa] grande nuit maternelle » (70). Elle a désiré ses enfants plus que tout au monde :

Je n'étais qu'une petite fille sans lait, ni seins, et déjà il me semblait qu'un bataillon d'enfants appelait dans mes veines. Par cinq fois j'ai fleuri dans les larmes et le sang. Un fils et quatre filles, ma chair et mes os. Et voici que j'ai trouvé Isabelle en remplacement de Nathalie, Isabelle si fragile et vulnérable que j'ai cru pouvoir être sa force et sa volonté même. Ah ! je voudrais que règnent à jamais l'hiver, la maison fermée et mon cœur seul en guise de feu (70).

Elle les veut pour elle seule, sans que personne ne puisse jamais s'immiscer entre elle et eux. Haineault explique ainsi un tel comportement :

Quand la mère défaillante découvre le vide intérieur, l'angoisse qui surgit prend le visage d'un affolement, d'une terreur, d'un véritable état de panique<sup>8</sup>. Elle entreprend une lutte à finir contre cette désorganisation. Cette lutte, qui se manifeste par des plaintes, des récriminations, des privations ou des accès de rage, correspond à une fuite éperdue du vide intérieur (2006 : 15).

Pour reprendre la typologie d'Eliacheff et de Heinich, Agnès est beaucoup « plus mère que femme », la preuve étant qu'elle vient de quitter la maison pour la première fois depuis quinze ans, et uniquement parce qu'il s'agit d'un moment fort important dans sa vie : les funérailles de sa sœur Nathalie, dont la mort lui impose le devoir de ramener avec elle, dans sa maison, sa nièce Isabelle devenue orpheline. Agnès n'a vécu et ne vit que pour ses enfants, pour, croit-elle et affirme-t-elle, les protéger du monde extérieur qui corrompt l'âme et le cœur, point de vue également défendu, assez ironiquement, par l'Église. La maternité est le pivot de sa vie puisqu'elle a épousé un homme qu'elle n'aime pas et ne respecte pas, uniquement pour qu'il lui fasse une ribambelle d'enfants. Le culte de la mère, pour Agnès, est le plus important, celui qu'on lui a appris à désirer plus que tout, quitte à se perdre elle-même dans les dédales de la maternité, oubliant ainsi qu'elle est également une femme. Que peut-elle alors léguer à ses enfants ?

---

<sup>8</sup> Ce qui expliquerait la fuite d'Agnès avec ses enfants.



Agnès a coupé ses enfants du monde : elle n'admet aucun visiteur, ne reçoit aucun courrier. Elle leur défend de se mêler aux jeux des autres, prétextant qu'il s'agit de jeux dangereux, comme de patiner sur la rivière. De même, ils ne fréquentent pas l'école. C'est sa « volonté de [les] garder tous ici, dans la montagne, le plus longtemps possible, à l'abri du monde entier, dans une longue enfance sauvage et pure » (11). Ils vivent donc complètement retirés du monde, agissant parfois comme de véritables sauvages, puisque « la vraie vie n'[est] pas dans les livres » (56). Elle refuse donc qu'ils grandissent, souhaitant les emprisonner dans une longue enfance.

Agnès ne supporte pas la contestation et le manque de respect. Seule représentante de l'autorité dans cette maison, elle les assujettit tous : « [...] pour les mères, ce pouvoir, c'est la seule chose qu'"on" leur laisse, et c'est aussi ce qui leur permet de supporter le reste, elles peuvent décharger là l'agressivité qu'elles ont accumulée à cause de diverses frustrations » (Maternité esclave, 1975 : 91). Ainsi, l'humiliation subie autrefois aux mains des hommes de sa famille est rachetée par la gloire rattachée à la maternité, mais pour cela, Agnès a dû perpétuer les valeurs patriarcales. Avec ses enfants, elle vit donc en symbiose parfaite, en fusion. Mais la fusion ne représente pas ici valeurs d'amour, de chaleur humaine. Agnès n'a aucun contact physique avec sa progéniture. En fait, elle applique, sans même s'en rendre compte, l'interdiction du « corps-à-corps avec la mère », que prescrit la loi du père, même si ce désir de proximité est toujours présent, selon Irigaray, au plus profond de chaque fille (1981 : 22).

Agnès sait tout et fait tout mieux que quiconque, du moins le prétend-elle. La preuve en est fournie par deux isotopies présentes tout au long du texte, soit celle du thé et celle du feu. Lorsque l'une de ses filles ose signifier qu'elle veut ou peut faire le thé ou encore faire du feu pour réchauffer le logis, Agnès réagit instantanément : « *[Lucie] s'apprête à mettre du bois dans le poêle. Agnès voit le geste de Lucie et sursaute.* AGNÈS, à Lucie — Laisse. Personne, à part moi, ne sait faire du feu convenablement

dans cette maison » (10) et « *Depuis quelques instants, Agnès suit des yeux Lucie qui prépare du thé.* AGNÈS — Je l'ai dit cent fois : personne, à part moi, ne sait faire le thé dans cette maison » (22). Autrement dit, elle revendique la maîtrise autant des éléments naturels et bruts (le feu) que des produits de la civilisation (le thé). À l'exception de Sébastien, son fils chéri, à qui elle pardonne presque tout — nous y reviendrons plus loin —, ses filles subissent son courroux, ses humeurs malignes et ses ordres perpétuels. Lorsqu'elles osent lui tenir tête, la questionner, les conséquences sont immédiates et douloureuses : « *Agnès gifle Lucie* » (16).

Agnès se rendra en ville et ramènera chez elle la fille de Nathalie, sa nièce Isabelle. Elle lui reprochera les influences nocives de la ville, sa « façon hautaine sous la fatigue et la peine » (38) et même sa beauté. Mais, pour la dompter, elle [veut la] garder là, sous [ses] yeux, le plus longtemps possible » (38). Et Anne Hébert va encore plus loin en mentionnant, à deux reprises, qu'Agnès regarde Isabelle « *comme un objet* ». Cette dernière se rendra compte très rapidement que devenir la fille d'Agnès comporte son lot de souffrances et de renoncements : « AGNÈS — J'ai des droits sur toi, jusqu'à ta majorité. Tu vivras ici, avec mes enfants. Toute ma famille doit dormir avec moi, sous mon toit » (38).

Agnès garde une emprise constante sur ses filles, qui doivent lui obéir au doigt et à l'œil. D'ailleurs, Anne Hébert place, dans le discours d'Agnès, une grande profusion de déterminants possessifs, employés lorsque celle-ci évoque la maison et les enfants. En voici un exemple : « Ma terre, ma maison, mes enfants, mon mari » (24). Ils sont « ses choses » car « [e]lle dégage une autorité absolue. Rien n'est au-dessus d'elle » (Haineault, 2006 : 13). C'est pour cette raison qu'elle ne quitte pratiquement jamais la maison : elle refuse de les laisser à eux-mêmes de crainte qu'ils ne lui désobéissent. Et lorsqu'elle le fera — pour les funérailles de sa sœur —, à son retour, elle rabrouera vertement ses filles pour avoir laissé le désordre s'installer. Hélène aura beau assurer à sa mère qu'elle a respecté à la lettre ses consignes, celle-ci sera sans pitié : « Ah ! on pourrait croire que ma maison a été

livrée à elle-même toute la journée ! Ce n'était vraiment pas la peine de mettre au monde quatre filles vivantes » (37).

Agnès sera donc toujours là, ne pourra jamais, dit-elle, les quitter à nouveau : « Tu sais bien que je suis toujours là, que je ne pourrai jamais m'empêcher d'être là, comme la terre même de ce monde et que je rêve de vous enfermer tous, comme des tourbes noires, au plus creux de mon cœur » (61). Son emprise sera donc totale. Ce désir démesuré d'être la seule influence de ses enfants, elle qui cherche par tous les moyens à briser leur moindre désir de liberté, de découverte, c'est ce que Couchard nomme l'emprise maternelle. La notion renvoie dans son « [...] acception commune à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre : elle sous-entend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible. Le terme parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel » (1991 : 3). Ici, la métaphore employée par Agnès — enfermer les enfants « au plus creux de [s]on cœur » — correspond littéralement à cette prise de possession corporelle et psychique.

L'emprise maternelle, selon Couchard, prend diverses formes. Et Agnès a trouvé le moyen idéal de maintenir sa mainmise sur les siens : c'est l'emprise du silence. Couchard affirme que cette forme d'emprise peut être très violente, surtout lorsqu'elle est associée à une attitude de réprobation ou de désintéressement de la mère, car la fille « [...] ne supportera pas mieux les silences qui plomberont la relation dans lesquels elle verra s'infiltrer les reproches et le rejet » (Couchard, 1991 : 84).

Lorsqu'elle s'adresse à ses filles, Agnès utilise un langage direct, économisant ses mots. Elle leur lance des interdictions, des ordres, leur défend de parler ou d'écouter quiconque en dehors de la famille, leur fait même croire que certains dangers pourraient naître de ces paroles étrangères à la sienne. Ainsi, elle s'assure d'être la seule à imposer sa voix et sa loi et les soustrait par le fait même à toute influence

extérieure, qu'elle perçoit comme contraire à leur bien-être et au sien. L'emprise demeure ainsi entière puisque tout ce qu'ils entendent leur vient d'elle.

Mais là ne s'arrête pas la domination d'Agnès. Elle croit fermement que moins ses enfants en sauront sur la vie et tout ce qui les entoure, mieux ils seront protégés du monde extérieur. Tout, chez cette femme, se vit de l'intérieur. Là encore, le silence perpétue l'ignorance des enfants et renforce l'emprise d'Agnès. C'est sûrement pour cette raison d'ailleurs qu'elle préfère l'hiver, saison des deux premiers actes de la pièce, puisque ses enfants sont alors enfermés dans la maison. Le printemps et l'été surtout amènent trop de promesses et de tentations qu'elle a de plus en plus de mal à dissimuler à ses enfants.

Agnès refuse donc obstinément d'être interrogée sur quoi que ce soit par qui que ce soit. Aussitôt que l'une de ses filles ose poser la moindre question, Agnès lui intime l'ordre de se taire. À ses yeux, le silence est la plus grande vertu. On peut noter qu'ironiquement, c'est lorsqu'elle-même rompt le silence et se confesse au jeune curé qu'Agnès voit son pouvoir commencer à s'effriter. Elle reprochera d'ailleurs régulièrement à Lucie de trop questionner et de trop parler : « Tu parles beaucoup trop, Lucie. Moi, je ne m'interroge jamais sur quoi que ce soit, et je déteste que l'on me pose des questions » (11). Les bavardages sont inutiles, leur dit-elle, puisque la vie à la campagne répond à tous leurs besoins. Elle refuse qu'ils grandissent puisque le monde adulte n'engendre que peines et tourments. Et d'ailleurs, Agnès préfère les petits enfants, candides et malléables. Nous l'avons vu, elle refuse même que François, leur père, qui est pourtant instituteur, leur apprenne quoi que ce soit. Et lorsque Lucie lui lancera, « *avec une sorte de rage* » (10) qu'elle n'est plus une enfant, Agnès lui rétorquera : « Tant pis pour toi. C'est comme si tu me déclarais la guerre » (11).

La musique, autre adversaire du silence exigé par Agnès, est également interdite. Encore une influence extérieure qu'elle désapprouve. Et de même qu'elle contrôle sa famille sur tout, Agnès surveille l'approvisionnement en eau. Même si son puits

fournit abondamment, elle craint de le voir se tarir. Pour cette raison, elle refuse que les gens du village, lorsqu'arrivent l'été et une période de sécheresse, viennent remplir leurs seaux : plus généralement, elle « ne permet pas que l'on vienne chez [elle], ni pour de l'eau, ni pour autre chose » (67). Et elle laissera exploser sa colère lorsque Lucie lui avouera qu'elle a permis au voisin de se ravitailler la veille sans sa permission. La soif, soif de vie, de connaissances, c'est Agnès qui la maîtrise et personne d'autre.

Après le départ de Sébastien, qui laisse Agnès dans un état près de la catatonie — il a osé la défier en quittant la maison, lui, son fils aimé —, elle laisse, de façon étonnante, sa famille vivre sans elle, permettant même au printemps de s'inviter dans la maison : « Ah ! cet hiver a été long ! J'ai perdu toutes mes forces. Il fait froid comme en hiver [...] / MARIE — Tu as besoin de quelque chose ? / AGNÈS — De rien, ni de personne, je t'assure. Que je dure seulement jusqu'à ce que Sébastien revienne ! » (45). Car dans le cœur d'Agnès, Sébastien occupe une place de choix, pour ne pas dire toute la place. Françoise Couchard a bien noté que « [l']*emprise* maternelle sur le garçon prend souvent une forme plus douce, masquée sous la séduction et la tendresse, c'est une *emprise* par un trop-plein d'attention et d'amour » (Couchard, 1991 : 66).

Sébastien est le fils, l'élus, même si Agnès tente d'exercer sur lui une *emprise* tout aussi grande que sur ses filles et qu'elle n'accepte pas qu'il puisse vivre sans elle. L'injustice, par rapport aux liens qu'elle entretient avec ses filles, est flagrante. Sébastien est le préféré, celui qu'elle seule peut nourrir, celui qui parvient à lui soutirer, parfois, sourires et délicatesses. Les seuls petits moments de joie qui parviennent à transpercer cette carapace d'orgueil et de rigidité lui viennent de son unique fils :

*Puis Sébastien court vers Agnès et se jette à ses genoux. SÉBASTIEN – J'ai faim ! J'ai soif ! Je suis fourbu ! Je rentre au bercail ! Me voici à tes pieds, implorant ta grâce, première femme de mon cœur ! / AGNÈS, ravie – Fou ! Fou ! Cet enfant est fou ! Mon fils est fou ! / SÉBASTIEN – Je suis bien comme cela, la tête sur tes genoux, comme lorsque j'étais petit ! (18).*

Sébastien le sait et ne se prive pas pour séduire Agnès et profiter de ses rares moments de bonté. Elle veut le protéger de tout, de la forêt qui l'attire trop et de l'argent qu'il gagne grâce aux renards qu'il y piège, de même que de son ami Bertran, qui risque de l'influencer négativement. Elle l'infantilise pour mieux le garder près d'elle : « Toi, un homme ? Mon pauvre petit ! tu ne seras sans doute jamais un homme » (19). Et lorsqu'il la quitte, elle a l'impression de tout perdre. Durant le temps représenté dans la pièce, Sébastien sera le seul à partir. C'est beaucoup plus facile pour un garçon et Lucie n'est pas dupe ; elle comprend très bien que sa mère se complait dans cette injustice qu'elle ne dissimule même plus : « Il n'y a que Sébastien qui te tourmente » (48). On voit ainsi qu'Agnès, sans le vouloir, perpétue la préférence accordée aux garçons dans une société patriarcale.

Ainsi, le départ de Sébastien, associé à l'arrivée d'Isabelle, aux revendications de liberté et d'éducation de Lucie, à la parole retrouvée de François et à l'été qui permet à tous de sortir du cocon familial, ébranleront fortement l'emprise maternelle imposée par Agnès depuis toujours. Elle, qui avait si longtemps « choisi d'être confondue au mystère de ce monde, [qui avait] préféré demeurer ignorante et noire » (70), perd de ses forces et de sa superbe. Les bruits, les paroles qui rompent le silence béni d'Agnès la déstabiliseront et la laisseront seule devant tant d'adversité. Même le cri des engoulevants, métaphore de ce silence qui éclate, arrive aux oreilles d'Agnès dans un vacarme qui la heurte profondément. Elle a beau tout faire pour ne pas entendre, souhaiter qu'ils se taisent, ils ne pourront, comme le lui dit si cruellement son mari, que lui rappeler la mémoire d'un passé qui la rattrape, ses décisions qui lui explosent au visage comme autant de petites bombes à retardement. Les engoulevants, qui rendent la parole à François, ne peuvent que rappeler à Agnès sa petite sœur Nathalie, aimée comme sa « fille première-née »,



qu'elle a « élevée, choyée » (72) et qui un jour l'a odieusement trompée en lui volant son fiancé.

La maternité, si chèrement désirée, avait donc, malgré ses promesses de bonheur, abandonné et blessé une première fois Agnès. Comment alors ne pas tout entreprendre pour éviter que la trahison et l'abandon ne se reproduisent ? L'éloignement, la montagne, le silence, le vide sauront, espère-t-elle en devenant mère, la prémunir contre d'éventuelles blessures et combler ses attentes et espérances. Pour cette raison, elle a emmené ses enfants loin de tout et de tous, les gardant dans une emprise presque absolue, pour ainsi panser sa double blessure intérieure, celle créée par la trahison de Nathalie et celle infligée par son éducation religieuse. Agnès, mère terrible il est vrai, est donc présentée autant comme une victime que comme un tyran : « [v]ictime d'une terrible blessure narcissique, elle se venge par l'indifférence ou par une emprise violente sur la vie de son enfant. La méchanceté de ces mères est non pas naturelle, mais sociale » (Saint-Martin, 1999 : 53-54). Voyons maintenant comment la pièce donne la parole à la mère ainsi qu'aux filles.

#### 2.4.3 Voix et perspectives

##### La mère

Contrairement à ce que nous présente le roman des années 1960, où, en général, seule la fille a la parole, le théâtre nous propose, parfois, une voix maternelle naissante, comme c'est le cas dans ce texte d'Anne Hébert, le théâtre favorisant grandement les affrontements verbaux et les joutes oratoires. Anne Hébert a donc confié au personnage d'Agnès une voix qui assume près de la moitié des répliques de la pièce. Comme le souligne Lori Saint-Martin, le silence imposé à la mère pendant des générations devait être levé puisque « le seul point de vue de la fille ne suffi[sait] pas » (1999 : 251).

Agnès est à la source de toute parole. Elle exprime clairement ses opinions et les impose à tous — rappelons ici l'affrontement verbal avec le jeune abbé lorsqu'il se présente chez elle pour lui offrir ses condoléances. La subjectivité maternelle est donc présente et coïncide avec un excès de pouvoir et de violence : Agnès a une véritable parole de discipline, de pouvoir, d'autorité. Elle gouverne comme une reine et édicte ses propres lois. Elle réprimande ses filles, les rabroue constamment, les traite d'idiotes et de bonnes à rien. Bref, elle parle pour commander, avec le minimum de mots et sur un ton qui ne laisse place à aucune contestation. Ici, la voix de la maternité est une voix de domination, très près de celle habituellement utilisée par le patriarcat : « La mère est celle qui, la première et durant le plus longtemps, articule la réalité à l'oreille de la fille, que sa parole se fasse chant suave ou assertion brutale » (Couchard, 1991 : 84). Elle clame des valeurs d'obéissance, de respect, de don de soi, d'abnégation et de soumission à la toute-puissance maternelle.

Mais étonnamment, les paroles qu'Anne Hébert place dans la bouche d'Agnès sont des paroles qui expriment le refus de la parole, plus particulièrement le refus d'une parole apaisante, aimante, salvatrice. La parole d'Agnès ne cesse de dire qu'elle préfère le silence ; elle refuse à tous, par la même occasion, le droit de dire, de demander, de questionner, de dialoguer. Pour Agnès, cela devient rapidement bavardages futils, dangereux, qu'elle condamne puisqu'ils ne peuvent mener qu'à la perte, d'où l'impossibilité de communiquer dans cette maison où tous ne vivent pas sur un pied d'égalité : « [...] la peur et l'incommunicabilité — rendent impossibles le dialogue entre égaux, la réciprocité, la reconnaissance de l'autre qui sont les fondements de toute relation humaine » (Saint-Martin, 1999 : 52-53).

Dans les dernières pages de la pièce, au moment où François signifie à Agnès qu'il est « trop tard pour ne plus voir et ne plus entendre » (70), Agnès ne pourra que constater que le silence imposé à tous depuis toujours vient de se rompre : « Que maudit soit celui qui le premier a osé rompre le silence de cette maison ! » (70). Les questions et les réponses fusent de toutes parts. Agnès perd du même souffle son



silence et son emprise sur ses enfants. C'est, rappelons-le, par Agnès elle-même, par sa prise de parole face au jeune curé, que se rompra le silence pour faire naître une parole qui mettra fin à son pouvoir.

Agnès trouvera alors une 'vraie parole, celle du cœur. Elle s'humanisera et racontera enfin sa vie, les événements qui lui nouaient la gorge depuis tant d'années, dont l'abandon de sa sœur. Nous comprendrons que sa rigidité trouvait ses racines dans ce chagrin qu'elle a subi. C'est à son mari tant méprisé qu'elle s'ouvrira. Mais lorsqu'elle se sentira enfin capable de prononcer les paroles réparatrices que François attend depuis si longtemps, il aura disparu de la scène et Agnès ne rencontrera que le vide de son existence. Pourtant, on comprend que pendant toutes ces années, ces paroles lui empoisonnaient le cœur et l'enfermaient dans une prison et un silence sans fin, seule avec elle-même, lui faisant refuser l'accès de sa vie à tous, comme pour sa maison et l'eau de son puits. Agnès s'est comportée comme la « Surmère » décrite par Haineault :

La volonté de voiler sa propre carence la conduit à développer de grandioses illusions qui trompent la réalité. Pour se hisser au niveau de ses idées de grandeur, la Surmère va s'inventer omnisciente, omnipotente. Elle va se réfugier dans la forteresse d'un narcissisme en béton et agir comme si elle était la perfection incarnée. Pas de manquement ni de manque. Elle est infailible (2006 : 12).

À partir de ce moment, Agnès n'aura d'autre choix que d'accepter la demande de l'abbé, bien qu'à contrecœur, et « dans une sorte de délire du pouvoir qui lui échappe » (78), de laisser les habitants du village voisin prendre l'eau de son puits, elle qui aurait tant souhaité « garder bien en mains les sources du monde » (75), source d'eau et de vie. Ce contrôle de l'eau la rassurait, lui permettait de croire que, forte de l'emprise sur sa vie et sur celle de sa famille, elle ne subirait aucune nouvelle perte.

La dernière phrase de la pièce, prononcée par Agnès, « François ! nous aurons bien le temps de parler, lorsque les enfants seront partis... » (78), laisse présager une

ouverture à la parole et à l'été qui s'engouffrent enfin dans cette maison. Agnès retrouvera peut-être alors la femme en elle puisqu'elle acceptera enfin la séparation d'avec ses enfants.

### Les filles

Anne Hébert donne également une voix aux filles d'Agnès. Les plus jeunes, Capucine et Marie, baignant encore dans leur naïveté enfantine, en feront très peu usage. Quant à Hélène, l'aînée, sa parole sera celle d'une femme-enfant de vingt-deux ans, soumise, incapable ne serait-ce que d'imaginer qu'elle puisse interroger ou contester sa mère. Elle préfère le silence rassurant ordonné par Agnès. Nous y reviendrons.

L'authentique parole appartient davantage à Lucie et à Isabelle, sa fille adoptive, la fille de Nathalie. Lucie est celle qui souffre le plus du silence prescrit par sa mère. Elle n'a de cesse de la tourmenter, de la solliciter, de passer outre les règles à ce sujet. Elle cherche des réponses à ses multiples questions, à sa soif incommensurable de savoir. Elle veut parler, dialoguer mais ne trouve pas chez Agnès une interlocutrice possible. Entre Lucie et sa mère, la parole n'est que confrontation. Anne Hébert confie donc à Lucie la parole libératrice capable de briser définitivement le mur de silence qui entoure la famille sauvage.

Quant à Isabelle, n'ayant pas vécu sa jeunesse sous le même toit qu'Agnès et ses rejetons, elle a l'habitude de la parole. D'abord pétrifiée par cette femme à l'allure diabolique, elle aura tôt fait de reprendre ses habitudes et de confronter Agnès dans ses certitudes. Celle qui bouleversera la tranquillité apparente ne réussira pas, malgré tout, à accéder à la liberté tant désirée. La parole d'Isabelle tourne court.

Mais les filles, Lucie et Isabelle, grâce à cette prise de parole, porteront des accusations contre Agnès et ses méthodes autoritaires.

#### 2.4.4 La mise en accusation

Lucie et Isabelle sont les deux seules filles d'Agnès qui, avec des moyens différents et des résultats différents, osent lutter contre son emprise. Cette lutte résulte en une mise en accusation de la mère et du patriarcat puisque ces confrontations deviendront des critiques en règle des faits et gestes d'Agnès, des attitudes qui privent ses enfants de contacts nécessaires avec le monde extérieur, notamment d'une éducation qui leur permettrait d'acquérir l'autonomie et l'identité nécessaires pour vivre dans la société, en toute liberté et en toute sécurité.

Ces blâmes à l'endroit d'Agnès et de son emprise malsaine sur ses enfants se transformeront petit à petit, sous la plume d'Anne Hébert, en une véritable mise en accusation de la figure maternelle, qui se révèle ici abusive et étouffante, qui refuse de laisser respirer ses enfants en dehors d'elle-même. La mère sera ainsi accusée d'avoir entraîné ses petits à l'écart du monde, les forçant à vivre comme des bêtes sauvages. Elle sera également accusée d'avoir privé ses enfants d'une éducation saine, les maintenant dans une ignorance qui lui permettait de mieux les contrôler, dans cette société des années 1960 qui voyait pourtant s'ouvrir davantage, pour les filles, les portes de l'éducation. En véritable mère patriarcale, Agnès façonnera, sans même le vouloir, un moule pour ses enfants, les maintenant dans l'ignorance, comme le Québec religieux de la Grande Noirceur, et dans l'absence d'une identité.

Agnès est aussi accusée d'avoir privé ses enfants d'une parole salvatrice, libératrice, d'avoir voulu les déposséder du moindre désir de questionner ou même d'apprendre. Elle leur ravit l'espoir d'un dialogue rassérénant avec leur père, qu'elle méprise et écrase sous leurs yeux, en faisant de lui un homme humilié et totalement démuné. De même, elle écarte toute possibilité de dialogue mère-enfants, préférant le silence et le secret. Elle refuse de les entendre ou de les écouter et les soustrait au plaisir de la musique ou des jeux avec les autres enfants.

Elle est accusée de leur confisquer leur identité naissante, leur contestant le droit d'exister en dehors d'elle. Elle leur a consacré sa vie et ils lui doivent tout, pour la vie. Elle leur interdit ainsi le bonheur, prétextant que seule existe la vie retirée qu'ils mènent. Elle est accusée de les entraîner dans son monde, dans cette longue saison hivernale, « sans âme ni raison...hors du temps et de la conscience » (49).

Elle est accusée d'assoiffer les gens du village, les privant d'une eau bienfaitrice, gardant la mainmise sur ce puits qui est le sien. Elle assoiffe de la même façon ses enfants, réquisitionnant l'eau de la vie, source du monde, qu'ils réclament pourtant à grands cris.

Elle est accusée d'être une mère froide et taciturne, sèche et amère, sans amour pour ses filles, incapable de leur témoigner la moindre tendresse, le moindre respect. Ses enfants ne sont que ses possessions, ses objets, qui doivent répondre à son vide intérieur, comme si elle-même était un puits sans fond. Bien qu'elle ait voulu s'éloigner des valeurs patriarcales pour protéger ses enfants de cette influence néfaste, elle a agi dans le sens du patriarcat, de la loi du père, en gardant sur eux une emprise totale.

Voilà les accusations que porte Isabelle, mais surtout Lucie. Accusations graves, certes, auxquelles Agnès refusera pour l'essentiel de répondre, espérant ainsi garder son pouvoir. Le contexte théâtral sert bien la cause de ces dénonciations et condamnations. Bien avant les dramaturges militantes des années 1970, dont nous verrons les œuvres plus loin, Anne Hébert fait le procès en règle de la mère patriarcale, mené par des filles malheureuses et assoiffées de vie. Mais Anne Hébert va plus loin puisqu'elle donne aussi la parole à l'accusée, qui fait à son tour un procès : celui de l'idéologie cléricale, qui déprécie les femmes et leur impose la maternité comme seul destin. S'il est vrai qu'Agnès ne répond pas directement aux accusations qui pèsent contre elle, sa diatribe du début de la pièce explique ses motivations et les contraintes qui lui ont été imposées.

Par les mots d'Agnès, Anne Hébert condamne donc le pouvoir religieux qui impose à la femme une seule possibilité de rédemption : la maternité. Agnès décrira, dans une longue tirade, les manigances d'hommes pour qui la religion fait loi et qui tiennent la femme loin des sujets essentiels, comme l'éducation, la politique ou encore l'art. Hébert condamne ainsi la période d'avant 1960, qui maintenait les femmes dans l'ignorance, en les privant d'une éducation adéquate et d'une identité propre, ne leur laissant que le devoir d'enfanter.

Un procès sera donc fait à l'idéologie cléricale, incarnée par les père et grand-père séminaristes d'Agnès. Sur scène, Agnès s'en prend au jeune curé, représentant du pouvoir cléricale de l'époque, qui ne peut que balbutier et trembler devant une Agnès décidée, forte, convaincue. Poursuivant ici sa dénonciation d'un langage religieux creux, Anne Hébert mettra dans la bouche de l'abbé un aveu plutôt étonnant :

Ils viennent me voir pour que je m'adresse à eux en paraboles. Comme cela on est bien tranquille. Je les baptise, je les marie, je leur donne la communion et l'absolution. Mais pour le reste, personne ne se parle [...] Je me suis conduit comme un enfant qui répète sans conviction une leçon galvaudée depuis deux mille ans. Parfois, lorsque je parle au nom du Christ, c'est comme si j'employais ce nom en vain (29).

Cet aveu de paroles vides de sens propagées par la religion depuis toujours représente une condamnation sévère mais pertinente dans ce milieu des années 1960, années de la Révolution tranquille. On se libère alors peu à peu du joug du pouvoir du clergé qui a régné si longtemps sur un Québec silencieux.

#### 2.4.5 Les solutions

En plaçant dans la bouche de Lucie la parole salvatrice, Anne Hébert a confié à celle-ci le rôle de celle qui fera éclater la vérité et brisera enfin le cocon fabriqué par Agnès. C'est François, le père, qui dira : « Lucie était encore toute petite que déjà elle osait voir la vérité et prenait plaisir à la nommer avec insolence et justesse » (70).

Agnès avouera alors qu'elle avait toujours su que Lucie la contesterait et que, pour cette raison, elle l'avait toujours redoutée.

### Lucie

Lucie s'approprie en effet la parole défendue. Elle étouffe dans cette maison qui ne reçoit jamais personne. La visite de l'abbé, inattendue mais vaine, ouvrira ses horizons, lui fera miroiter des possibilités jusqu'alors inconnues. Lucie voudrait « aller à l'école, étudier, apprendre, comprendre...tout est à comprendre et à découvrir : la vie, la mort, le monde, tout, tout ! » (11-12). Elle sait qu'il existe autre chose et rêve de pouvoir boire aux sources de la connaissance. Il lui manque cette eau du savoir qui éteindrait sa soif infinie. L'abbé l'a vite compris, puisqu'il lui lit d'abord cette phrase très significative : « La seule preuve possible de l'existence de l'eau, la plus convaincante et la plus intimement vraie, c'est la soif » et lui relève ensuite ceci : « Vous, Lucie, vous êtes dure comme la terre et forte comme la soif » (54). Cette image de l'eau pour décrire le désir d'apprendre de Lucie la place en opposition directe avec sa mère, celle qui refuse de laisser boire à son puits. L'abbé a vite compris que cette soif la fait vivre et sous-tend chacune de ses respirations. Pour cette raison, il lui ouvrira les portes de sa bibliothèque.

Dès le début de la pièce, Lucie demande à sa mère de l'emmener à Montréal avec elle pour pouvoir « marcher dans les grandes rues pleines de monde et de bruit » (11). Agnès refuse catégoriquement en affirmant que « la ville est mauvaise comme un champ d'herbe à puces ». Mais Lucie insistera, harcèlera Agnès, la poussera à bout. Elle n'accepte pas d'être enfermée dans une prison créée par sa mère.

Lucie refuse de se laisser cloîtrer, refuse de se taire. Elle est consciente que sa survie dépend de l'énergie qu'elle dépensera pour se libérer du joug d'Agnès et du « corps-à-corps de la vie de famille » (18). Elle sait que le bien-être et la liberté prennent leur source ailleurs.



La libération passe pour elle d'abord par la parole, qu'elle s'appropriera pour contester Agnès à de multiples reprises. Malgré les « tais-toi » incessants de sa mère, Lucie persistera, tant son désir de communier avec la vie est absolu. Elle souhaite un véritable dialogue avec sa mère car celui qu'elles ont habituellement est creux. Les joutes oratoires mère-fille sont plutôt le théâtre d'interrogations, d'attaques de la part de Lucie qui veut tout savoir. Ces débats, qui se produisent à trois reprises dans la pièce, ne font pas de gagnante, le nombre et la qualité des répliques données à chacune étant à peu près égaux. Le dialogue aboutit donc à une impasse : le différend mère-fille est trop grand, trop absolu.

Lucie cherche à s'exprimer (« Je voudrais parler, crier » [48]), mais aussi et peut-être surtout à vivre de véritables échanges avec sa mère (« Je voudrais que tu m'écoutes et que tu me parles » [48]). Lucie a compris, comme le mentionne Irigaray, que « [p]our promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole » (1981 : 87) et que « [...] si les mères pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de relation de parole désirante entre fille et mère, fils et mère, qui, je crois, remanierait complètement la langue qui se parle maintenant » (1981 : 89). Mais Agnès refusera à sa fille le plaisir du dialogue, jour après jour, malgré les nombreuses invitations de Lucie. Celle-ci se met alors à rêver au départ : « Je ne suis pas heureuse d'être ici [...] je voudrais être ailleurs, dans une grande ville civilisée et sûre » (19).

Lucie se tournera alors vers l'abbé, espérant trouver un interlocuteur, sachant très bien qu'Agnès leur interdit tout contact avec l'extérieur et surtout avec les représentants du clergé. Elle est consciente de provoquer Agnès. Elle fait ainsi payer à sa mère son refus du dialogue, son refus d'ouverture.

Mais une autre déception attend Lucie. Les paroles souvent creuses qui accompagnent les discours religieux, ce qu'avoue candidement le jeune curé, ne la satisfont aucunement. Ce n'est donc pas là qu'elle pourra trouver les réponses à ses questions : « Je voudrais que quelqu'un soit sûr de quelque chose et me le dise en pleine face » (53).

Que lui reste-t-il ? Partir, quitter cette maison, « refaire la vie », laisser derrière elle la famille symbiotique qui l'empêche de respirer, se « noyer [...] dans une grande foule bruyante » (53). Mais ce n'est pas si facile de quitter un nid, malgré tout, sécurisant. Il lui faudra apprendre car sa, « vie [est] pleine de nœuds et tellement mêlée à d'autres vies que cela fait un écheveau inextricable » (53). Et lorsqu'Isabelle, sa cousine, osera évoquer la possibilité d'une ressemblance entre elle et sa mère, Lucie s'en défendra avec ardeur, refusant de croire qu'elle puisse avoir le moindre trait en commun avec cette femme froide et inflexible, image désolante de la maternité.

Pour trouver le courage qui lui manque pour affronter Agnès et lui faire part de sa décision de partir au loin, elle s'assure de la présence et des mots du jeune curé. Mais il ne saura pas trouver les paroles qui convaincraient Agnès. Le départ annoncé de Lucie arrive au moment où Agnès commence à laisser tomber ses défenses. Elle aurait souhaité, dit-elle sans grande conviction, que sa fille lui fasse elle-même sa demande, « comme une fille qui parle à sa mère », elle qui n'avait jusque-là jamais accepté le dialogue. Mais pour Lucie, il est trop tard pour amorcer le dialogue. Elle partira et Agnès l'a très bien deviné : « Y a-t-il jamais été question d'autre chose entre nous, depuis notre première rencontre ? » (76). Cette distance, Lucie en a le pressentiment, est essentielle pour qu'elle puisse forger sa propre identité. Mais comme le mentionne Couchard, même si ce désir d'éloignement est salutaire, il ne pourra que s'accomplir dans la douleur puisque cette quête l'opposera à une mère qui, elle, souhaitait plutôt garder sa fille sous sa tutelle. Malgré tout, Lucie persistera, ce qui aura pour effet de déstabiliser Agnès, ainsi que le confirment les didascalies introduites ici par Anne Hébert : « *Agnès continue dans une sorte de délire du pouvoir qui lui échappe* » (78). On voit bien que, comme le mentionne Couchard, il est possible que, à un tel moment, la mère frôle même la folie.

Lucie ouvrira elle-même les portes d'un monde nouveau et, du même coup, permettra l'accès au puits d'Agnès aux gens du village, qui souffrent de la



sécheresse. Qui d'autre que cette jeune fille de dix-sept ans pouvait le faire, elle qui devait prendre sur elle « toute la soif du monde » (76) ? Ce départ est lourd de conséquences, voire accablant puisque Lucie réalise totalement la cruauté du coup qu'elle assène à sa mère. Elle sait également qu'elle devra emporter, sur ses jeunes épaules, « cette maison [...] et cette grande femme crucifiée qui est [sa] mère » (76). La métaphore christique frappe ici à la fois parce qu'elle dévoile l'ampleur du sacrifice de la mère qui s'est consacrée, corps et âme, à sa progéniture et parce qu'elle montre que la fille a intériorisé, au moins en partie, le discours religieux et la culpabilité envers la mère trahie et abandonnée.

### Isabelle

Qu'en est-il maintenant de cette nièce, fille de sa sœur aimée Nathalie, qu'Agnès ramène avec elle de Montréal après le décès de sa mère ? Isabelle deviendra, puisque tel est le vœu d'Agnès, l'une de ses filles ; elle devra donc obéir à ses règles comme tous ses autres enfants.

Mais Isabelle, comme nous l'avons mentionné précédemment, possède déjà la parole. Elle ne comprend pas les règles de cette maison et ne veut surtout pas jouer le jeu de cette femme qui les maintient tous dans le silence et le secret. Dès le départ, elle cerne bien son adversaire. Bien qu'elle soit d'abord « saisie et fascinée » par cette tante, elle lui jettera au visage : « Tante Agnès, vous êtes le démon » (38). Pourquoi être venue l'extirper de sa vie montréalaise si c'est pour retourner dans un univers clos ?

Isabelle n'aura qu'une seule idée en tête : fuir, repartir de là d'où on l'a déracinée. Contrairement à Lucie, qui rêve d'un départ solitaire pouvant la guider vers sa propre autonomie, Anne Hébert laisse croire que les choix que fera Isabelle la perdront puisqu'elle s'accroche au fils bien-aimé d'Agnès, Sébastien, avec qui elle veut fuir par amour. Elle n'a pas le courage de partir seule.

À la différence de Lucie, Isabelle est fragile, enfermée dans son cœur « comme une prisonnière que rien ne peut atteindre ». Elle est, dit-elle, « lisse et douce comme une morte » (57). Rappelons-le, elle est en deuil d'une mère peut-être « plus femme que mère », puisque selon Agnès, Nathalie était une jolie femme séductrice, plus que toute autre chose. Elle finira par comprendre que sa tante ne voit en elle que le pâle reflet de Nathalie, qu'elle n'existe pas réellement aux yeux de celle-ci : « Agnès m'a regardée comme une sorcière appelant de toutes ses forces une seule image sur mon visage [...] Ah ! je voudrais que l'on me regarde et que l'on me voie pour moi-même, pour ce que je suis au plus profond de moi-même » (59). On a affaire ici à une emprise qui s'exerce différemment, par la recherche de ressemblances que la mère « [...] se plaît à traquer dans les traits encore incertains de sa fille, dans sa gestuelle, dans sa démarche » (Couchard, 1991 : 89).

Le moyen qu'Isabelle a choisi pour provoquer encore davantage Agnès passe par Sébastien : Isabelle veut triompher d'Agnès en lui enlevant son fils et en clamant haut et fort qu'il la préfère à sa mère puisqu'il est revenu depuis un mois et qu'elle est la seule à connaître son secret. Elle sait pourtant pertinemment qu'Agnès attend désespérément des nouvelles de son fils.

Mais là où le bât blesse, c'est que Sébastien n'a pas l'intention de s'enfuir avec cette cousine qui le supplie et qui « ressemble trop aux femmes de [sa] famille » (65). Isabelle s'égarrera comme sa mère s'est égarée avant elle, ainsi que le lui rappelle cruellement Agnès. Car cette dernière a tôt fait de comprendre qu'Isabelle sera la grande perdante de ce duel qu'elles se jouent puisqu'elle connaît bien son fils : « Elle me prend mon fils, et pourtant, c'est étrange, je n'arrive pas à lui en vouloir. Je tremble pour sa vie à elle, car je connais Sébastien » (72).

C'est donc une fausse sortie que choisit Isabelle pour se libérer de l'emprise d'Agnès. Elle quitte un monde asphyxiant où elle affirme ne pas se sentir aimée pour ce qu'elle est, pour entrer dans un autre monde, celui-là inconnu, qui risque de la blesser encore davantage.

## Hélène

Et que dire d'Hélène, l'aînée de la famille, celle qui voue une grande admiration à sa mère tout en la craignant ? Hélène préfère tricoter et raccommoder plutôt que de s'amuser. Le nombre peu élevé de répliques attribuées à Hélène montre déjà un rapport de force à sens unique.

Enfant docile qui fait tout pour plaire à sa mère et qui n'arrive jamais à la satisfaire, Hélène est effacée et prête constamment le flanc aux critiques : « AGNÈS – Que je manque un seul instant dans cette maison et le désordre se glisse partout. / HÉLÈNE – Maman, je t'assure. J'ai tout fait pour que tu sois contente ! » (36). Hélène est prête à tout pour prouver à sa mère qu'elle l'aime profondément. Mais rien ne pourra jamais combler Agnès puisque c'est justement son insatisfaction perpétuelle qui consolide son emprise : « C'est que ces mères ne veulent distinguer chez leur fille que des insuffisances. Ainsi, l'"abus dénarçissant" dont sont coutumières maintes mères insatisfaites – et que rien, jamais, ne peut satisfaire – s'opère, très simplement, par des critiques incessantes » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 164) :

Hélène, c'est l'ennui, le vide, la mort, celle qui subit l'emprise sans mot dire et qui se laisse lentement dévorer. Elle est appelée à disparaître, femme-enfant dépourvue de personnalité, n'existant déjà pas pour cette mère qu'elle sert et chérit. Et celle-ci de lui dire : « Ah ! te voilà Hélène ! Sûre et tranquille comme la table. Cela me repose. » (78). Cruelle comparaison qui illustre fort bien l'impact de la fusion familiale mortifère créée par Agnès sur cette jeune fille éteinte et malléable. Cette proximité détruit Hélène :

Être maintenue dans la fusion correspond, pour la fille, à la destruction de sa spécificité [...] Rompre avec cette fusion, dans ce contexte, équivaldrait à un meurtre d'elle et de soi. Dilemme insoluble qui mène, de toute façon, à l'abandon de sa vitalité psychique et à l'extinction du désir d'élaboration de soi (Haineault, 2006 : 25).

Hélène accepte son sort dans l'espoir d'être *vue*, au sens fort, par Agnès. Elle donne sa vie à sa mère, se soumet totalement, perdant ainsi toute estime d'elle-même.

Impossible pour elle de songer à quitter l'amour de sa vie, la fusion rassurante. Trahir sa mère est impensable et « [...] elle n'arrive pas à rompre avec ce qu'elle est persuadée d'être un devoir de loyauté envers celle qui l'a mise au monde » (Haineault, 2006 : 26). Hélène a donc choisi l'un des extrêmes de l'identification, soit « ressembler autant que possible à sa mère » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 52), en la copiant. Elle va même jusqu'à critiquer Lucie à l'image d'Agnès : « Qu'avions-nous besoin de ces livres qui traînent partout ! [...] Tu crois peut-être que la littérature et l'algèbre vont t'ouvrir toutes grandes les portes du monde ? » (49). Hélène obéit donc au « pacte faustien », tel que décrit par la psychanalyste Doris-Louise Haineault, en sacrifiant son identité pour vivre en symbiose avec sa mère.

Trois filles aux aspirations et aux destins bien différents. Elles réagissent toutes trois différemment à l'emprise exercée par Agnès. Mais la seule solution semble être le départ : partir seule, pour apprendre et comprendre, pour retrouver une identité perdue.

Puisque la maternité est « [l]a forme sous laquelle la plupart des femmes ont éprouvé leur propre puissance, au sens patriarcal du mot — autorité et domination exercée sur un autre » (Rich, 1980 : 63), Agnès, mère patriarcale, sera donc tuée symboliquement par deux de ses filles. Car Agnès ne peut pas changer, vivre autrement ; il n'y a pas de « solution » pour elle, seulement pour les filles, soit le départ. Si le départ est l'unique solution, le dialogue, la proximité mère-fille sont impossibles. La fille pourra se libérer, mais elle sera chargée d'un lourd fardeau de culpabilité.

Cette pièce, jouée pour la première fois en 1966, a, malgré tout, une certaine portée féministe, voire une portée politique et collective, car elle accorde à la mère une voix, une subjectivité de femme qui se glisse ici pour l'une des premières fois dans un texte de théâtre féminin québécois et qui sera même absente des pièces

féministes plus tardives. Voix de mère et voix de filles se rencontrent et s'opposent. Les deux paroles sont nécessaires pour rompre le carcan : la parole d'Agnès dénonce et rejette les modèles patriarcaux et cléricaux longtemps imposés aux femmes et la parole de la fille crée ou provoque le changement. Ainsi, Agnès, tant bien que mal, « s'est émancipée du pouvoir de détermination qu'ont [eu] sur [elle] [ses pères et ses grands-pères] pour devenir un sujet autonome » (Boisclair, 2004 : 155). C'est du moins ce que suggère la fin de la pièce, au moment où elle permet l'accès au puits aux gens du village, accepte à contrecœur le départ des enfants plus âgés et s'ouvre à un certain dialogue avec François.

## 2.5 *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger

### 2.5.1 La place du patriarcat. L'institution de la maternité

Dans cette pièce de Françoise Loranger, le patriarcat est dignement représenté par le mari et chef de famille, Henri, et il est en apparence bien plus puissant que celui du *Temps sauvage* : alors que François est un homme effacé et peu bavard, Henri est plutôt imposant et parle haut et fort. Homme de principes, issu d'un milieu bourgeois, Henri a vite assimilé les valeurs que tout homme de son milieu devait transmettre à sa progéniture.

Car il a connu, Henri, le « règne de l'autorité paternelle ! Le règne du pater familias omnipotent ! » (24) devant lequel tous devaient s'incliner, plier. Le respect des traditions, du clergé (il va à la messe tous les dimanches) et de la morale, qui doit être préservée à tout prix du scandale possible : voilà autant de principes qui ont façonné cet homme sûr de lui, fier produit d'un Québec soumis à la loi du Père et de l'Église. Henri est, comme le mentionne à juste titre Gertrude, sa femme, « le produit d'une éducation » (40). Rappelons que le patriarcat est, ainsi que le souligne Rich,

[...] le pouvoir des pères : un système socio-familial, idéologique, politique, dans lequel des hommes, par la force, par pression indirecte, ou à travers les rites, la tradition, la loi, le langage, les habitudes, l'étiquette, l'éducation, et la division du travail, décident du rôle que jouera la femme, ou qu'elle ne jouera pas, et dans lequel la femme subit, partout, le joug du mâle (1980 : 53).

Henri joue très bien ce rôle et fait en sorte que sa femme tienne bien sa place dans la société qu'il contribue à préserver.

Henri, en homme digne de son rang social, a choisi d'épouser une femme qui « sort du même moule » (40) que lui, à qui il a remis les rênes de la maison. Une bonne épouse ne doit pas travailler à l'extérieur mais doit plutôt gérer la maison, commander les domestiques et éduquer les enfants dans les valeurs patriarcales traditionnelles. Henri travaille et fait vivre sa famille dans le confort bourgeois, pimentant sa vie d'une aventure sexuelle avec sa secrétaire : « GERTRUDE — Le bureau la semaine, Jeannette le samedi, la messe le dimanche, c'est tout ? / HENRI — Hé ! oui, C'est la vie d'un homme ! » (67).

Lorsqu'il croit sa fille célibataire enceinte, Henri panique : il a peur du scandale. Il est prêt à aider Geneviève à s'en sortir mais dans une discrétion totale. Il est convaincu qu'elle ne doit pas garder l'enfant : « (*Horriifié*) Tu ne veux quand même pas dire que cet enfant !... [...] Deviens-tu folle ? Comment veux-tu ?... Le garder où?... » (61-62). Henri est encore très attaché aux anciennes valeurs, aux traditions et aux principes canadiens-français. Il a du mal à comprendre et encore plus à accepter que tout a basculé avec l'arrivée des années 1960 : « GERTRUDE — Je m'évertue à te dire que le monde a changé ! (62). Sa femme a beau le lui répéter, Henri l'admet difficilement même si celle-ci affirme que ce monde est sans doute meilleur que le leur, surtout « s'il donne à une femme la chance de garder l'enfant d'un homme qu'elle aime !... » (62). Même si les valeurs religieuses font partie intégrante de l'éducation reçue par Henri, il envisagera l'avortement pour sauver l'honneur de la famille, au grand désespoir de Gertrude qui ne comprend pas que son mari puisse faire la moindre allusion à ce « crime » sordide (l'avortement était alors illégal) qui se

commet dans la honte. Au nom de la respectabilité sociale, Henri est prêt à tout, y compris à enfreindre les principes religieux auxquels il se dit entièrement dévoué.

Lorsqu'à la fin de la pièce, Gertrude annonce son intention de quitter définitivement le domicile familial pour reprendre sa liberté, Henri s'y oppose farouchement et maladroitement en lui intimant l'ordre de rester à la maison. De toute façon, clame-t-il, elle ne peut partir puisque, comme la majorité des femmes de son époque, elle dépend économiquement de son mari. Elle n'a pas un sou en poche et il le lui rappelle sans ménagement : « Tu n'as aucune fortune personnelle. L'argent...l'argent, c'est moi ! » (79). Il est incapable de trouver d'autres motifs pour retenir sa femme ; celui de l'argent résume très bien les valeurs qui fondent son éducation.

Quant à ses enfants, Henri a laissé à la mère, sa femme, le soin de les élever dans la tradition patriarcale. Toutefois, lorsqu'il constate que Gertrude « a manqué [son] coup », qu'elle « dévirilisait [son fils] à la vitesse de la lumière », il reprend en mains son éducation puisque c'était son « devoir d'en faire un homme de ce garçon ! » (36). Le respect des rôles sociaux traditionnels fait partie intégrante des valeurs que défend Henri. En ce qui a trait à l'éducation de leur fille Geneviève, c'est autre chose. Henri s'en est lavé les mains : « Geneviève est une fille ; son éducation ne me concernait pas » (36). Il impute donc à Gertrude l'échec de l'éducation des enfants puisque c'était son rôle au sein de l'institution de la maternité de les faire entrer docilement dans le moule de la loi du père.

Et Gertrude ? Au cours de la pièce, elle décrit ses réactions passées face aux exigences de l'institution de la maternité. Consciente de ses responsabilités et du poids que lui fait porter la société, Gertrude a essayé, tant bien que mal, de s'acquitter des obligations qui lui étaient dévolues. Elle affirme s'être docilement prêtée à son rôle d'épouse et de mère bourgeoises, au détriment de sa personnalité propre : « Est-ce que j'ai des idées ? Est-ce que j'ai déjà eu une seule idée à moi dans



toute ma vie ? D'abord, j'ai eu celles de ma famille... Puis celles de ton père... » (62), confiera-t-elle à son fils Renaud.

Gertrude devait, comme le voulaient les traditions, trouver un mari de sa classe sociale, mettre des enfants au monde et se consacrer entièrement à son devoir d'éducatrice. La femme devait disparaître à tout prix derrière la mère. Ses idées lui ont été inculquées par sa famille bourgeoise, qui respectait les préceptes cléricaux et patriarcaux de l'époque. Son oncle était un évêque et son père, un homme vertueux qui protégeait les traditions.

Cependant, Gertrude a trébuché, s'amourachant dans sa jeunesse, alors qu'elle était encore mineure, d'un homme marié, coureur de jupons, dont elle est tombée enceinte. Cette maternité était inacceptable et même scandaleuse puisqu'être mère, quand la société l'interdit, est une grande transgression des valeurs traditionnelles — notamment parce qu'elle suggère le plaisir plutôt que le devoir. A donc suivi un avortement subi dans la honte, acte dont elle ne s'est jamais tout à fait remise. Refoulant ensuite cet événement au plus profond d'elle-même, Gertrude reprendra là où elle avait laissé et se fondera dans la loi du père, s'oubliant totalement comme femme : « La maternité institutionnalisée demande aux femmes de faire preuve "d'instinct" maternel, plutôt que d'intelligence, d'avoir le sens d'autrui, plutôt que le sens de soi, le sens des relations aux autres, plutôt que celui de sa réalisation propre » (Rich, 1980 : 38).

Gertrude est consciente qu'elle a échoué, à certains égards, dans ses tâches éducatives — et son mari ne s'est pas gêné pour le lui rappeler, notamment lorsque Geneviève a décidé de quitter abruptement la maison familiale, six mois plus tôt, pour suivre l'homme qu'elle aimait : « [l']institution de la maternité déclare toutes les mères plus ou moins coupables d'avoir failli, à l'égard de leurs enfants » (Rich, 1980 : 220). Mais Gertrude est plus lucide que son mari, affirmant que la société est trop engoncée dans ses vieilles valeurs bourgeoises, que les années 1960 ont amené leur lot de changements et que les jeunes revendiquent maintenant davantage le



libre arbitre. En ce sens, la situation de la mère est liée à celle de la société en général : Loranger « [...] offre aussi un commentaire original et pertinent sur la situation politique et culturelle du Québec de cette époque » (Forsyth, 1997 : 52). C'est par la révolte des jeunes et des femmes, laisse entendre Loranger, que le Québec entrera dans la modernité.

Contrairement à son mari, Gertrude écoute ses enfants, même si cela lui demande un effort considérable. Car, a priori, Gertrude, en bonne bourgeoise, se soucie davantage de décoration et de problèmes domestiques que de changements des valeurs sociales, comme le lui font remarquer à maintes reprises ses enfants, choqués par l'absence quasi totale de préoccupations sociales de leur mère. Elle essaiera, à leur demande, de s'ouvrir aux changements que lui font entrevoir ces deux jeunes adultes. On voit ici un contraste avec *Le temps sauvage* : alors qu'Agnès s'accrochait à son pouvoir et refusait tout dialogue, Gertrude écoutera ses enfants et évoluera grâce à eux.

### 2.5.2 Voix et perspectives

#### La mère

Contrairement à ce qu'on observe dans l'écriture romanesque féminine des années 1960, Françoise Loranger, dans ce texte théâtral, donne largement la parole à la mère de famille, qui fait ainsi le procès des valeurs établies. Encore plus que chez Anne Hébert, cette parole maternelle ouvre de nouveaux horizons, ceux d'une femme qui ose se révolter contre les valeurs de l'institution de la maternité.

Cette révolte est d'autant plus frappante que Gertrude est un pur produit de la société patriarcale et cléricale traditionnelle qu'elle rejettera par la suite. Femme issue d'un milieu bourgeois, ayant épousé un homme de son rang, Gertrude est entrée dans le mariage par conformisme et sens du devoir. Son destin était tracé d'avance, calqué sur les mœurs de cette époque où la femme, ayant peu de droits, se

retrouvait coincée dans le rôle de future mère de famille. N'existant que par et pour la maternité, Gertrude a répondu à l'appel et a suivi toutes les règles, sans se demander si c'était la vie dont elle rêvait, si cela la rendait heureuse. Gertrude est, de toute évidence, « plus mère que femme », comme si elle se punissait de la transgression sexuelle (l'aventure avec l'homme marié, la grossesse) au cours de laquelle elle avait été « femme » à l'encontre des normes sociales. Bien qu'elle présente, en société, l'image d'une femme épanouie et sûre d'elle-même, Gertrude est donc une mère qui vit pour ses enfants. Comme l'expliquent Éliacheff et Heinrich « [t]oute femme accédant au statut de mère se trouve confrontée à deux modèles d'accomplissement, correspondant à des aspirations le plus souvent contradictoires : soit mère, soit femme ; soit maillon d'une lignée familiale, soit individu doté d'une personnalité spécifique » (2002 : 18). Gertrude a choisi — mais est-ce là un véritable choix ? — le premier modèle puisque la société l'exigeait d'elle.

Mais le monde a bougé. Et Gertrude devra affronter ce qu'elle n'attendait pas : les années 1960, porteuses de transformations profondes qui provoqueront des débats et des écarts au sein des familles traditionnelles bourgeoises. Les deux grands enfants de Gertrude seront de leur époque et épouseront petit à petit ces nouvelles valeurs, bouleversant ainsi le confort et les certitudes de leur mère. Renaud cherchera à sortir des griffes de Gertrude pour trouver sa propre identité en partant étudier deux ans en Europe. À son retour, il sera transformé et plein de reproches pour sa mère aux valeurs trop conservatrices. Quant à Geneviève, elle désertera sa famille pour aller vivre avec un homme, créant ainsi une petite commotion dans son milieu : « Geneviève nous a rejetés, Geneviève nous a reniés ! » (19). Ce départ a été pour Gertrude un choc terrible : « J'ai failli en mourir » (19), dira-t-elle. Elle n'accepte pas le départ de sa fille, qu'elle protégeait et à qui elle avait cru inculquer les bonnes valeurs.

Gertrude se retrouve seule à la maison, Renaud n'étant presque jamais présent et son mari travaillant de nombreuses heures. Elle s'apitoie constamment sur son sort,

en proie à une crise existentielle. Loranger n'hésite pas, dans ses didascalies, à dépeindre une Gertrude sans cesse « gémissante », qui se plaint et angoisse, particulièrement dans les premières pages du texte. Mais Loranger est également très sévère à l'endroit de son personnage, une femme qui a refusé, jusqu'alors, de se prendre en main. Comme c'était le cas pour Agnès, l'état de Gertrude ressemble à celui que décrit Doris-Louise Haineault :

Quand la mère défaillante découvre le vide intérieur, l'angoisse qui surgit prend le visage d'un affolement, d'une terreur, d'un véritable état de panique. Elle entreprend une lutte à finir contre cette désorganisation. Cette lutte, qui se manifeste par des plaintes, des récriminations, des privations ou des accès de rage, correspond à une fuite éperdue du vide intérieur (2006 : 16).

Ces plaintes répétitives, reliées aux didascalies initiales, porteuses de la voix de la dramaturge, tracent un portrait assez peu réjouissant de cette mère laissée à elle-même, alors qu'elle se retrouve fin seule dans une grande maison vide, et plus précisément, dans « [u]ne pièce blanche et vide où Gertrude tourne en rond...Trois semaines que Gertrude vit du matin au soir dans cette pièce, à se fouiller le crâne, oubliant de manger, revêtue d'une invraisemblable robe de chambre car elle ne se donne même plus la peine de s'habiller » (7). Comme le précise Louise Forsyth,

[c]ette voix est en communion avec les émotions de Gertrude au point d'énoncer des messages que la mise en scène est appelée à transformer en signes scéniques. La voix narrative évoque un univers onirique dans un lieu qui sert à matérialiser le paysage intérieur troublé de Gertrude. Elle fait écho aux questions urgentes que se pose Gertrude, et adopte le style indirect libre afin de faire entendre la pensée angoissée que le personnage n'est pas encore capable d'énoncer (1997 : 57).

Tout fait ressortir la subjectivité de Gertrude, même avant qu'elle ne puisse assumer pleinement la parole.

La vieille robe de chambre défraîchie, qui appartenait à Henri, représente bien l'état d'esprit de Gertrude. Elle se drapait de ses vieilles illusions, revêtant les valeurs usées et difformes qu'elle refuse d'abandonner. Elle ne la quittera qu'à la toute fin,

lorsqu'elle aura décidé d'échapper à la maison familiale et à ses valeurs révolues pour prendre le chemin de la liberté.

Pendant la majeure partie de la pièce, Gertrude aura donc physiquement l'air d'une femme en lambeaux, à l'image de son vide intérieur, femme qui ne s'habille plus, ne se lave plus, ayant perdu une dignité qu'elle avait pourtant toujours défendue. Lorsqu'Henri lui demandera de se reprendre en mains, comme elle aurait dû le faire après le départ de Geneviève qui l'a laissée complètement démunie, Gertrude joindra la parole aux gestes et étonnera son mari — et elle-même — avec ces mots grossiers : « Dignité, dignité...! Dignité, mon cul ! » (43).

D'ailleurs, elle récidivera, à la surprise de son fils, lorsqu'elle lui dira qu'il la fait « chier » (48). Loranger dotera donc son personnage d'une parole violente, vulgaire mais malgré tout rédemptrice : « Il faudrait...Il faudrait pouvoir...pouvoir hurler... Hurler à plein poumons ! » (51). Cette parole authentique commence donc lentement, difficilement, à émerger du corps et du cœur de Gertrude, qui se libère du poids de son éducation judéo-chrétienne. Devant ses enfants horrifiés de l'entendre s'exprimer ainsi, Gertrude défendra la valeur de libération dont est investi ce langage aux antipodes du parler bourgeois policé qu'on lui a inculqué. Elle dénonce avec rage la norme linguistique et sexuelle (une femme bien, et à plus forte raison une mère de famille, ne devrait pas s'exprimer ainsi) : « Qu'est-ce que tu pensais donc ? Que toi et tes amis vous aviez le monopole des ordures ? Eh ! bien détrompe-toi ! Il m'en sortirait de la bouche pendant des heures et des heures, si je ne me retenais pas... [même] [s]'il ne doit sortir que du miel de ma bouche de mère ! » (48-49) dira-t-elle ironiquement.

Le déséquilibre émotif de Gertrude est très bien représenté dans plusieurs didascalies où Loranger tente de donner à voir de façon précise l'état d'esprit de son personnage : « *Sur la surface lisse d'un mur, une lézarde se creuse, s'allonge, pousse des rameaux, petites fissures quasi imperceptibles qui bientôt envahiront tout le mur* » (7). Voilà une métaphore habilement introduite par la dramaturge pour évoquer le

bouleversement intérieur que vit Gertrude, alors que ses certitudes vacillent et que sa belle carapace de convictions et de paroles toutes faites se fend et craque de toutes parts. Gertrude tentera même de dissimuler la fissure derrière une toile. Mais lorsque, l'ayant enfin oubliée, elle demandera à Henri d'enlever ce tableau qu'elle déteste, la fissure réapparaîtra pour revenir la hanter. Même si les plâtriers ont, à la demande de Gertrude, essayé de la réparer, elle se reforme toujours, comme les tourments de Gertrude qui refusent de disparaître et qui ont commencé à la submerger dangereusement. Cette fissure d'un mur de la « maison du père » (Smart, 1990) signale l'écroulement prochain du monde traditionnel : on ne peut plus que masquer la faille, et encore, elle revient toujours.

La pièce où Gertrude se terre sert également de refuge métaphorique. Au départ, cette chambre est blanche et vide. Plutôt que de se regarder, de se reprendre en mains et de trouver les raisons qui sous-tendent ses états d'âme mélancoliques, Gertrude, qui y passe le plus clair de son temps, essaie plutôt de redécorer cette pièce vide, ancienne chambre de sa fille, d'y agencer des meubles à son goût. Elle songe à en faire une pièce pour elle, à son image, correspondant à ses désirs, la « chambre à soi » dépeinte par Virginia Woolf : « Je la veux pour moi, pour mon usage personnel !... Un lieu... Une retraite... Un coin à moi où je pourrais, je ne sais pas... me retirer, avoir la paix... » (8-9). Gertrude se cherche, elle cherche à meubler sa pièce, son existence.

Mais elle ne sait pas ce qu'elle veut puisqu'elle ne sait pas qui elle est. Elle ne trouve pas, ne sait plus quels styles elle aime — sont-ce ses véritables goûts à elle ? —, quels meubles et objets agencer. Les répliques de Gertrude sont remplies de verbes au conditionnel, temps de verbe des désirs, des rêves, tels « je voudrais », « il faudrait », suivis de points de suspension qui marquent son hésitation constante devant les choix qu'elle doit faire. Ils correspondent aux hésitations qui marquent ses sentiments personnels, rappellent ce vide qu'elle cherche à combler sans savoir comment. Gertrude ignore les raisons qui motivent ses gestes, ignore les sentiments

profonds qui dictent ses actes : « Si au moins je le savais !...[...] Il y a des moments où je le sais ! Parfois, je le sais !... Ça m'arrive comme un éclair ! Et puis, ça disparaît... » (53). Cette chambre subira, tout au long de la pièce, un constant remue-ménage selon les humeurs de sa nouvelle locataire, ce qui traduit visuellement une quête du moi profond.

À la fin de la pièce, rien n'est encore réglé : « (*Avec accablement*) Cette chambre !... Regarde un peu cette chambre !... Je n'en sortirai jamais ! » (67). Et tout à coup, Loranger donne à son personnage les clés qui entraîneront la prise de conscience finale et le départ pour la liberté. Après les sempiternels « j'essayais...Je voulais...Je cherchais... » (68), Gertrude comprend enfin : « C'était là pourtant, tout au fond de moi ! Une grande pièce nue... Toute blanche...Toute blanche...Toute blanche [...] tout ! Les tentures, les rideaux, les tapis... » (69), et pas de meubles. « Le blanc le plus pur ». Faire table rase du passé, repartir de zéro.

Mais Geneviève a tôt fait de la ramener sur terre en lui disant qu'il s'agit, en fait, d'une « chambre pour une morte » ou d'une « alcôve pour une sainte ! » (69). Loranger dénonce ainsi directement le manque de choix pour les femmes et les rôles sociaux étriqués qu'on leur impose. D'ailleurs, Henri lui avait déjà fait cruellement comprendre : « Tu es toujours toute seule... pour moi aussi tu es un être mort. Pour moi aussi bien que pour ton fils et ta fille ! » (44). Là où Henri ne voit qu'un reproche fait à Gertrude, on peut entendre aussi une critique de l'institution de la maternité, qui transforme la mère en « fonction » (Irigaray), en « sainte » (elle doit être pure, dévouée, altruiste) et même en « morte » (à force de vivre pour les autres en se perdant de vue). Le premier réflexe de Gertrude sera de s'écraser. Mais le processus est enclenché dans son esprit et il suivra son cours.

Lorsqu'elle constatera que ses enfants ne sont revenus que pour le confort de la maison et pour le désir à peine voilé de transformer leur mère, de l'amener à « penser autrement », Gertrude ne pourra que poursuivre le mouvement de libération amorcé un peu plus tôt : « Je le sais maintenant ! Je le sais ! (*Folle de rage*)

C'est de ça que je crève ! » (73). Ses hésitations ont maintenant fait place à la rage jaillissant de la découverte de la trahison de ses enfants. Marianne Hirsch rappelle la valeur cathartique de la colère de la mère, qui enfreint d'importants tabous. Dire sa colère, c'est affirmer sa subjectivité : « To be angry is to claim a place, to assert a right to expression and to discourse, a right to intelligibility » (Hirsch, 1989 : 169). Gertrude sait maintenant ce qu'elle veut faire de cette pièce, ce qu'elle a besoin d'en faire. Elle a compris que ce n'est pas là qu'elle trouvera le bonheur. Alors, dans un grand mouvement de fureur, elle saccage tout : « Je fais table rase », dit-elle, pour « nettoyer la place », balayer « tout ce qui vient de vous ! Tout ce qui vient des autres » (73). Il s'agit non plus de simples paroles mais, cette fois-ci, de gestes concrets, violents, qui accompagnent son désir subversif. Elle se fait menaçante et clame que, désormais, plus personne ne la commandera. Car être en colère c'est aussi créer « [...] a space of separation, to isolate oneself temporarily; such breaks in connection, such disruptions of relationship again challenge the role that not only psychoanalysis, but also culture itself assigns to mothers » (Hirsch, 1989 : 170).

Gertrude a compris qu'elle ne doit pas meubler cette pièce somme toute superficielle, meubler son vide intérieur de faux-fuyants. Il lui faut tout détruire pour ensuite tout recommencer. Trouver la femme en elle, celle qui était étouffée sous l'institution de la maternité, celle qui veut conquérir sa liberté ; retrouver une parole de femme, indépendante des paroles de la loi du père, et faire la paix avec un passé qui avait détruit tout désir d'affranchissement. La fissure en elle se réparera d'elle-même, avec la liberté retrouvée, avec patience et temps, avec amour, confiance en soi et respect d'elle-même : « Accepter, intégrer et raffermir en nous à la fois la mère et la fille, n'est pas chose facile, parce que les comportements patriarcaux nous ont encouragées à scinder et à polariser ces images, et à projeter tout ce qui est non souhaité, colère, honte, pouvoir, liberté... sur "l'autre" femme » (Rich, 1980 : 252).

En faisant entendre cette voix que conquiert peu à peu Gertrude, en confiant une voix à un personnage de mère, à une femme qui tente désespérément de se libérer



des enseignements du patriarcat et du clergé, la dramaturge innove. En effet, le milieu théâtral québécois des années 1960 avait jusque-là fait bien peu de place à une voix maternelle salvatrice. Car la fille — et la société tout entière — doit impérativement « [...] reconnaître l'autonomie de cette autre, la complexité de sa vie, la force de son désir, tout ce que la mère elle-même est seule à pouvoir exprimer » (Saint-Martin, 1999 : 251).

Qu'en est-il de la relation mère-fille ? Au moment où débute la pièce, Geneviève a déjà quitté le nid familial, désertant une maison occupée par une Gertrude complètement anéantie. Pourquoi ce départ détruit-il ainsi la mère ? Parce que sa fille est partie vivre avec un homme, sans s'être préalablement mariée. Les convenances sociales et l'éducation prodiguée à sa fille auraient dû empêcher celle-ci de commettre un tel acte. Se rompait alors l'emprise exercée par Gertrude, qui, selon Couchard, s'installe dès « [...] l'imposition des modèles que les femmes se transmettent de génération en génération et qui entourent déjà le berceau de la fille » (1991 : 3). Geneviève a fui l'ascendant maternel et Gertrude a cessé de vivre. Sans sa fille, elle se retrouve seule, abandonnée, privée du rôle de mère qui lui donnait des raisons de vivre.

Que lui reste-t-il, hormis cette souffrance maternelle qui la gruge ? « Peu à peu, l'absence prolongée de la fille met la mère face à son désœuvrement, face au vide : tourner dans l'appartement, essuyer une poussière inexistante [...] » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 41). À maintes reprises, Gertrude affirmera à qui veut bien l'entendre que Geneviève ne reviendra pas. « Jamais », dit-elle, contredisant ainsi son mari persuadé du contraire. C'est qu'elle connaît sa fille puisqu'elle est faite de la même étoffe qu'elle. Geneviève les a rejetés en bloc et elle refusera tout retour en arrière ; « Geneviève ne reviendra jamais ! Elle l'a dit en partant que ce départ était une rupture avec son passé » (21). Elle ne délaisserait certainement pas « l'amour de sa vie » pour un retour aux « joies de la vie familiale » (22). Ce ton ironique cache en fait bien autre chose.



C'est qu'au fond d'elle-même, Gertrude désire plus que tout, et on mesure là toute son ambivalence, avoir raison. Non pas pour confondre Henri et l'obliger à constater qu'elle connaît mieux que lui leur fille, mais plutôt parce qu'elle souhaite ardemment que Geneviève réussisse là où elle-même a échoué, qu'elle vive ouvertement et jusqu'au bout ce grand amour, qu'elle concrétise en fait les rêves de sa mère. Car celle-ci n'a pu le faire à cause de l'époque, de ses parents vertueux, de la peur du scandale, de son propre manque de courage et peut-être aussi du manque d'amour de cet homme marié qu'elle aimait tant. Gertrude aspire ainsi à revivre, par procuration, sa grande histoire d'amour, démarche courante selon certaines théoriciennes : « Through the daughter, the mother relives her own rebellion, her own discontent [...] » (Herman et Lewis, 1986 : 144). Elle ira même jusqu'à pressentir, à tort, que Geneviève pourrait être enceinte, comme elle-même l'avait été des années auparavant. Elle revit, à travers des sentiments longtemps refoulés qui ont chamboulé sa vie à tout jamais, sa propre histoire. Elle s'est identifiée corps et âme à sa fille, exerçant ainsi une forme d'emprise malsaine sur celle-ci. Et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle a décidé de s'approprier l'ancienne chambre de sa fille.

Mais Henri a compris les sentiments ambigus de sa femme. Heurté par ce passé renaissant de ses cendres, il se fait un malin plaisir d'annoncer à Gertrude — qui aurait dû être alors « au comble du bonheur » (38) — le retour de leur fille après seulement six mois d'absence. Il lui rappelle, avec sarcasme, cette douloureuse réalité : « Une simple petite leçon de calcul mental afin que jamais plus tu n'aies envie de t'identifier à ta fille ! Une mère et une fille, Gertrude, ça ne fait pas un, ça fait deux ! Il faut que tu le comprennes. Un plus un, égale deux » (66). Gertrude n'avait jusqu'alors pas compris qu'elle s'identifiait aussi pernicieusement à sa fille. Ce sont les dures paroles d'Henri qui lui jettent cette réalité en plein visage.

Le retour de Geneviève, qui lui avoue du même souffle que cet homme qu'elle aimait n'avait finalement aucune importance et qu'il n'était même pas le premier,

plonge Gertrude dans le désarroi. Geneviève affirme que son départ n'avait pour but que d'« apprendre à vivre [et] et se détacher de sa famille » (70), avec l'aide des judicieux conseils de Renaud. Lorsque Geneviève, quelques répliques plus loin, déclare : « Je n'aurais jamais dû revenir ! Je ne veux pas te faire de peine, maman, mais je ne pourrais plus revivre ici ! » (72), Gertrude réalise qu'elle est la pestiférée, celle à qui l'on reproche tout, surtout d'empiéter sur la vie de ses grands enfants qui veulent à tout prix se détacher d'elle. Elle éprouve, à ce moment, la sensation de n'avoir plus rien à perdre. Elle entrevoit alors la seule avenue possible : un nouveau départ, l'apprentissage de l'autonomie que Geneviève s'était appropriée avant elle.

### La fille

Geneviève, fille de Gertrude et d'Henri, n'est pas physiquement présente dans la première partie de la pièce. Elle a déjà quitté la maison et ne sera de retour qu'au deuxième acte, alors qu'elle annonce son retour au bercail. Cependant, son ascendant sur sa mère, sur ses décisions, sur son état psychologique, est indéniable. Elle a provoqué une véritable commotion au sein de cette famille traditionnelle par son départ précipité, six mois auparavant, pour vivre au grand jour sa relation amoureuse.

Car Geneviève est bien de son époque, elle qui évolue au même rythme que la société de la Révolution tranquille et qui ose braver, comme beaucoup de jeunes, les interdits et les règles d'une société traditionnelle aliénante. Elle a donc fui sa famille trop accablante pour gagner un peu de liberté, forger sa propre identité et s'éloigner de sa mère qui aurait tant voulu, à force d'enseignements traditionnels, la voir suivre ses traces pour devenir un calque d'elle-même (ou, à défaut, vivre la rébellion qu'elle-même aurait voulu pousser jusqu'au bout).

Au moment de son départ, Geneviève avait clairement écarté tout retour en arrière, jurant qu'elle ne reviendrait jamais. Au début de la pièce, elle n'est pas présente physiquement sur scène pour exprimer son point de vue, mais l'auteure

nous le fait abondamment connaître par les mots parfois amers de Gertrude, qui nous rappelle, à maintes reprises, le désir d'évasion et de distanciation de sa fille. Donc, assez curieusement, c'est à travers la voix de la mère, jusque-là plutôt absente du lieu théâtral, que Geneviève nous sera donnée à voir, d'une façon éminemment subjective puisque la perspective de Gertrude viendra teinter l'évocation des faits et gestes de sa fille. Ici, c'est à la mère d'interpréter la subjectivité de la fille, alors que dans la fiction québécoise et dans les pièces plus tardives de notre corpus, on observe presque toujours le contraire.

Gertrude a, pour évoquer sa fille, des mots acerbes, certes, mais aussi, dans une certaine mesure, des mots d'envie puisque, rappelons-le, Geneviève a réussi là où sa mère a échoué, c'est-à-dire qu'elle a fui le milieu familial asphyxiant pour vivre un amour qu'elle aurait souhaité libérateur. Et c'est pour cette raison que Gertrude répète, véritable leitmotiv, que Geneviève ne reviendra jamais.

Nous comprenons donc que celle-ci a refusé de se fondre aux valeurs patriarcales, de s'engluier dans le rôle qu'occupent les femmes d'avant les années 1960, celui de la femme au foyer effacée, vouée uniquement à l'éducation des enfants. Pour échapper aux griffes de sa mère et au poids social qu'elle représentait, exerçant sur elle une véritable emprise, Geneviève a choisi la liberté : « Parvenir à avancer dans son histoire à elle, c'est réaliser ce que les psychanalystes anglo-saxons nomment le *cut-off*, c'est-à-dire "la manière de se séparer de son passé pour s'engager dans la vie au niveau de sa propre génération" » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 37).

Geneviève a d'abord rejeté en bloc famille et surtout mère trop accaparantes, cette dernière vivant en silence la soumission au patriarcat : « Pour des millions de filles, la mère représente celle qui leur a appris le compromis et, se détestant, elles s'efforcent de se libérer de celle qui leur a fatalement transmis les limitations et l'avilissement de la condition féminine » (Rich, 1980 : 233). Car le patriarcat impose à la mère de mettre un frein à tout désir de liberté chez sa fille. C'est donc là que la

distance devient nécessaire pour éviter d'être le prolongement de sa mère, même si cette rupture doit parfois s'effectuer dans la douleur : « [e]n d'autres termes, c'est le droit au respect que conquiert la jeune femme moderne, qui ne se reconnaît plus dans l'identité de "fille" » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 275).

Mais, contrairement aux affirmations répétées de Gertrude, Geneviève reviendra. Et plutôt que d'affronter directement sa mère, elle s'adressera à son père, lui demandant de servir de messenger pour « préparer » Gertrude au choc du retour. Elle rentrera à la maison parce que son histoire d'amour a pris fin, avouant à sa mère que de toute façon, il n'avait été que le prétexte puisqu'elle « pensait déjà à [s]'en aller bien avant de le connaître » (70). Elle voulait seulement « apprendre à vivre ». Il s'agissait d'un besoin vital : « La fille aussi peut en venir à désirer plus que tout sauter ce pas, soit par le mariage (version traditionnelle), soit par la sortie hors du foyer parental (version moderne). Ce désir naît souvent du besoin d'échapper à l'étouffement de la mère [...] » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 273-274). Mais peut-être Geneviève revient-elle aussi partiellement par culpabilité, se sentant fautive des blessures infligées à sa mère — notamment la syncope que celle-ci a faite en raison du choc reçu : « Viens te reposer. Viens ! Si tu savais comme je me sens responsable. C'est ma faute... » (68) Elle avoue du même souffle qu'elle se serait tout de même éloignée, mais que l'annonce de son départ n'aurait sans doute pas été faite aussi abruptement, manière de réprimer tout élan de culpabilité.

Apparaît alors un point de vue très différent : le point de vue réel de la fille puisque c'est par elle, par sa voix, que passeront dorénavant ses émotions, ses choix passés et présents et ses revendications. On pourra ainsi comprendre l'écart entre la subjectivité de la fille et celle que sa mère lui prêtait. Loranger met en relief ainsi à la fois l'emprise de la mère qui parlait au nom de sa fille et la nécessité de les laisser s'exprimer toutes deux, chacune pour elle-même et en toute liberté. Geneviève se dévoilera, fille sûre d'elle-même, égoïste, souhaitant réintégrer la maison mais à ses

conditions, sans vouloir faire le moindre compromis sur ce retour, espérant même que sa mère l'attendra à bras ouverts.

Gertrude émettra toutes sortes d'hypothèses sur les motifs du retour de sa fille. Mais la vérité est fort simple : retrouver les avantages et le confort de la vie familiale, une mère aimante et dévouée, bref, reprendre une vie « comme avant » (67). « Retourner chez sa mère : outre qu'il s'agit d'un constat d'échec du mariage, c'est là un mouvement contre nature, qui oblige la fille à rebrousser son destin, à repasser de l'état de femme à l'état de fille » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 277). Et au bout de quelques répliques seulement, Geneviève a déjà compris qu'elle commet une grave erreur, que rien n'a changé dans cette famille et que la douceur familiale est aussi accompagnée de disputes, de heurts et d'une forte emprise maternelle. Ici, les nombreuses didascalies expriment clairement l'état émotif que suscite chez Gertrude ce retour de l'enfant prodigue : « Bouleversée », ou encore « Débordée par l'émotion » (65). Mais la liberté s'acquiert au prix de bien des sacrifices. Geneviève l'aura compris malgré tout.

Et que dire de l'injustice fils-fille que Geneviève a toujours vécue et qui lui saute au visage dès les premiers instants de son retour : « GENEVIÈVE — La chambre de Renaud, quand il est allé en Europe, te souviens-tu...? Défense totale d'y changer quoi que ce soit ! C'était devenu un lieu de pèlerinage ! » (64). Gertrude a beau s'en défendre, il est vrai que sa relation avec son fils peut parfois prendre une tendance incestueuse, comme nous le suggère la dramaturge dans le passage suivant :

GERTRUDE — Mais tu n'as pas l'air solide là-dessus ! (*riant*) Et puis pour une fois que je te tiens... / RENAUD — (*Protestant, mal à l'aise*) Maman !... / *Elle s'appuie contre lui affectueusement. Comme une femme ou comme une mère ? ou les deux ?* / GERTRUDE — (*Admiration*) C'est du béton armé ces cuisses-là ! / RENAUD — (*D'un ton sans réplique*) Veux-tu me laisser ! (10-11).

Comme l'affirme Françoise Couchard, « [l']emprise maternelle sur le garçon prend souvent une forme plus douce, masquée sous la séduction et la tendresse, c'est une *emprise* par un trop-plein d'attention et d'amour » (1991 : 66). Geneviève n'a alors

d'autre choix que de constater que rien n'a changé dans sa famille et que par le fait même, un retour signifie une régression dévastatrice pour la formation de son identité.

Ce retour était donc une erreur. Geneviève rejette ainsi, pour une deuxième fois, le modèle familial et en particulier, le modèle maternel, ce qui obligera Gertrude à reconnaître elle-même les signes d'une emprise maternelle malsaine : « Mais qu'est-ce que j'ai, voulez-vous me le dire ? Qu'est-ce que j'ai donc ? Quelle sorte de poison suis-je donc pour qu'on soit obligé, les uns après les autres, de vous détacher de moi ? » (72). Le drame qui suivra aura pris naissance dans cette simple réplique, dans cette prise de conscience un peu tardive qui bouleversera le cocon familial. Après un accès de colère démesuré et le saccage de la chambre blanche, Gertrude optera pour un départ précipité qui tout à coup s'offre à elle, laissant sa famille abasourdie.

Et Geneviève ? Comment réagira-t-elle au départ de celle qu'elle croyait immuable ? D'abord par la culpabilité, en répétant : « C'est ma faute », en pleurant abondamment. Elle croit en effet avoir provoqué cette crise puisqu'elle suit de près l'annonce de son nouveau départ. Elle craindra même que sa mère, qui a quitté soudainement la pièce où a eu lieu le drame, puisse commettre un geste irréparable tant sa rage est grande. Geneviève réagit donc en « mère » : culpabilité, crainte, impuissance. La fille voit maintenant partir la mère, situation fortement transgressive alors que le contraire paraît normal. Mais comment réagir, comme fille, à cet intervalle de « folie » de la part de celle qui prônait depuis toujours dignité et modération ?

Geneviève constate rapidement qu'ils ne sont pas au bout de leurs peines lorsqu'elle aperçoit sa mère, sur le pas de la porte, une valise à la main. Alors, elle pressent ce qu'elle ne peut pas encore comprendre : la mère les quitte. Geneviève essaie aussitôt de la dissuader, fort maladroitement : « Je travaillais... (*Vivement*) Mais toi, tu ne sais rien faire ! » (79). Fait paradoxal, la fille « libérée » reprend l'argument du père traditionnel, l'argent. Elle ne veut pas écouter sa mère et

comprendre sa colère. Les rôles se renversent et c'est la mère cette fois-ci qui accomplira le destin de la fille des années 1960 ; elle laissera tout derrière elle, y compris ses grands enfants, pour acquérir la liberté tant convoitée. Et Geneviève, dans un dernier élan, l'embrassera, refusant de continuer à lutter pour la retenir, lui permettant de voler de ses propres ailes pour trouver la femme en elle, comprenant que cette liberté doit se gagner au prix de sacrifice et d'abandon. Une leçon de vie de la mère à la fille où Loranger « [...] fait entendre la parole naissante des femmes, encore rarement dramatisée » (Forsyth, 1997 : 56).

Rappelons que plusieurs théoriciennes (Rich, Irigaray, Saint-Martin) souhaitent que se crée une image de mère pouvant enfin parvenir à conquérir son autonomie et échapper aux valeurs patriarcales. Nous pouvons ici extrapoler et croire que Gertrude et Geneviève, étant ainsi devenues deux femmes à part entière, égales, pourraient, dans un avenir proche, se soutenir et s'écouter. Elles pourraient alors se transmettre espoir et détermination. Elles vivraient enfin cette réciprocité, cette reconnaissance mutuelle qui mettraient fin à la mère patriarcale, et par la même occasion, à la fille patriarcale. Nous assisterions alors à la naissance de deux femmes-sujets. Car

[e]n tant que filles, nous avons besoin de mères qui veuillent leur propre liberté et la nôtre. Nous ne devons être vassales ni du refus de soi, ni de la frustration d'une autre femme. La qualité de la vie de la mère — qu'elle soit fortifiée ou sans défense — est le legs majeur qu'elle puisse faire à sa fille : car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d'elle, d'un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent (Rich, 1980 : 245).

Voilà l'espoir que fait miroiter le dénouement de la pièce.

### 2.5.3 La mise en accusation

C'est donc dans ce contexte hors du commun pour l'époque, cette nouvelle voie offerte aux héroïnes des années 1960 par leurs créatrices, que se dresse le portrait,

d'abord traditionnel puis de plus en plus éclaté, d'une mère qui mettra elle-même en accusation le patriarcat et ses valeurs conservatrices.

Puis, fait inédit, nous assistons à une prise de contrôle par la mère de sa propre vie, sans anéantir au passage la vie et l'autonomie de ses enfants. Par ce départ final, Gertrude rejette ainsi le modèle que lui avait imposé la société patriarcale et brise le moule abrutissant créé pour les femmes de sa génération.

Comment s'y prend-elle ? D'abord par la parole, par une parole non traditionnelle, non représentative d'une femme de son époque et de son rang social. Gertrude affirme, à la fin du premier acte, son envie de hurler. On sent bien le désir d'une parole enfin libératrice chez cette femme qu'on a trop souvent forcée à se taire ou encore à adopter le langage associé à la loi du père. De ce point de vue, Loranger innove encore ici, en donnant à une héroïne, mère traditionnelle issue de la Grande Noirceur, une voix pour faire entendre ses revendications, ses frustrations, ses déceptions, ses attentes, un point de vue maternel indépendant, émancipateur, qui s'exprimera d'abord avec hésitation, puis avec de plus en plus de vigueur. La voix de la mère se fait d'ailleurs entendre dans cette pièce avec plus d'intensité que la voix de la fille puisque Geneviève n'apparaît qu'au deuxième acte. Oubliés les mots empesés, filtrés par la loi du père et l'aliénation qu'elle cause : « À discourir dans un ordre de pensée qui le nie, le sujet féminin abîme ses pensées, abîme son désir, abîme son espoir » (Brossard, 1985 : 138).

Il s'agit donc de briser le silence, « [...] de ne pas enfermer la maternité, le foyer, le fait d'être épouse, dans l'innommable et l'aphasie, mais de lier la parole féminine, l'expression culturelle des femmes, à ces expériences-là » (Kristeva, 1986 : 49). Par cette voix, par cette parole, l'auteure, alliant sa voix à celle de son personnage principal, accuse et condamne la société patriarcale sclérosante.

Exprimant sa rage, donnant libre cours à son désir de ne plus se laisser enfermer, Gertrude promeut des valeurs dynamisantes, s'invente une nouvelle vie. Elle



refusera dorénavant le silence infligé par le patriarcat à des générations de femmes obéissantes et résignées.

Ensuite, par des gestes, par des actions d'une grande violence, habitée par une colère longtemps refoulée, et source, comme nous l'avons vu avec Marianne Hirsch, d'une certaine subjectivité, Gertrude abat les dernières résistances du patriarcat, que représentent la chambre blanche et les meubles bourgeois. Elle se dresse devant ses représentants, sa famille, refusant de courber l'échine plus longtemps : « And to be angry is to assert one's own self, not to subordinate it to the development of another's self » (Hirsch, 1989 : 170). Voilà pourquoi elle fait « table rase » et nettoie tous les éléments d'un patriarcat qu'elle souhaite agonisant. Tout ce qui vient des autres, elle le rejette, refusant de se retrouver comme une morte dans une chambre blanche. Mettant à mort la mère patriarcale, la femme pourra alors renaître de ses cendres, comme le phénix. Loranger fait preuve ici d'originalité puisque c'est la mère elle-même qui commet le matricide, mais pour mieux revivre en tant que femme.

Elle le commet en plaidant sa cause et en assurant qu'elle ne se laissera plus jamais abuser par cette fausse justice de la loi du père : « Jamais plus personne ne me dira ce que j'ai à faire ! » (74). Les attaques, d'abord portées par Geneviève, forceront Gertrude à assurer sa défense, notamment lorsqu'elle tentera d'expliquer à sa fille les motifs qui l'ont poussée à vouloir redécorer sa chambre. Ses objections, au départ plutôt faibles, prendront véritablement l'allure d'une riposte lorsque Geneviève avouera les véritables raisons de son premier départ. Mais par la suite, Gertrude, par une série d'attaques répétées que rend possible l'univers théâtral, s'en prendra aux idées reçues et aux limitations imposées par sa famille.

Il est clair qu'au fil des répliques échangées entre Geneviève et sa mère, cette dernière prendra rapidement le contrôle de l'échange verbal. Le conflit poindra, même si Geneviève ne souhaitait pas réellement se laisser entraîner dans un

nouveau duel verbal avec sa mère. Cette dernière, à force de questions, d'insistance, fera naître l'affrontement et poussera sa fille dans ses derniers retranchements.

Dans les premières répliques de cette joute oratoire, nous retrouvons beaucoup d'hésitations dans le discours de Gertrude (présence de nombreux points de suspension) qui traduisent d'abord une émotion (celle de revoir sa fille) et qui permettent à Geneviève d'interrompre constamment le discours de sa mère en gardant un certain ascendant sur elle. L'assurance de Geneviève disparaîtra au fil des répliques, dans un renversement des rôles qui donne à Gertrude le contrôle de ce duel verbal.

À plusieurs moments dans cette partie du texte — deuxième moitié du deuxième acte — la fulgurance<sup>9</sup> fera son effet, notamment lorsque Geneviève déclare qu'elle renonce finalement à un retour au bercail ou encore lorsque Gertrude comprend que c'est sous les conseils de Renaud que sa fille a trouvé le courage de quitter le nid familial. À chaque fois, c'est une Gertrude « *estomaquée* » et même « *suffoquée* » qui essuiera de plein fouet ces répliques assassines. Mais ce sont aussi ces mêmes répliques qui déclencheront sa rage et sa décision finale.

#### 2.5.4 Les solutions

Lorsqu'elle fera sa valise et décidera de tout laisser derrière elle, les arguments financiers et autoritaires de son mari, le maître de la maison, auront presque raison de sa détermination, comme nous le précise Loranger dans une didascalie : « *Gertrude, désemparée, esquisse la geste de déposer sa valise, mais se ressaisit aussitôt et se redresse, de nouveau prête à s'éloigner* » (79). Elle a un regain d'énergie, d'espoir, consciente que ses enfants n'ont plus besoin d'elle et que son mari s'en remettra rapidement puisqu'il a une vie bien à lui, en dehors d'elle. Elle quittera donc cette

---

<sup>9</sup> Il s'agit d'une réplique qui « produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser entendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence » (Vinaver, 1993 : 904).

maison patriarcale qui l'étouffait depuis tant d'années, parce que la situation familiale était piégée (nous faisons référence ici aux injures que se jettent au visage les époux) et que la parole ne servait qu'à blesser. Le départ de ses enfants n'avait pas permis à Gertrude de changer sa situation, d'autant plus que ceux-ci sont revenus à la maison par la suite.

En ce sens, Françoise Loranger va plus loin qu'Anne Hébert puisqu'elle suggère que seul le départ de la mère peut faire s'écrouler le patriarcat (la maison au mur lézardé qui ne restait en place qu'à cause des efforts de la mère pour la maintenir). Si elle part, elle devient femme et le dialogue mère-fille pourra peut-être avoir lieu.

En cela, la pièce est représentative d'un moment de révolte qui marque l'écriture des femmes des années 1960 :

Ce que les femmes écrivent, c'est leur refus (au sens critique du terme, c'est-à-dire brechtien : refus de participer à l'idéologie aristotélicienne du *fatum* : « c'est comme ça, on ne peut rien y faire ») d'adhérer plus longtemps à l'idéologie régnante, refus de contribuer à la production de la croyance en une supra-institution patriarcale (qui chapeaute de nombreuses autres institutions : conjugales, religieuses, scolaires, etc.) (Millet, 1969) qui dicte et reproche l'infériorité des femmes (Boisclair, 2004 : 156).

L'originalité de cette pièce « bourgeoise » est donc particulièrement forte.

## 2.6 Conclusion

Les deux pièces que nous venons d'analyser présentent deux portraits de mère contrastés. Mais elles ont aussi beaucoup en commun. Créées au cours des années 1960, elles transforment le paysage théâtral de l'époque en accordant à la mère une voix pour dire ses souffrances, ses croyances et sa vision de la vie familiale. Ce sont deux voix, toutefois, aux discours différents puisque la mère d'Anne Hébert est engoncée dans sa morale autoritaire et figée, accrochée à des valeurs passéistes, tandis que la mère de Françoise Loranger est prête, un peu malgré elle, à entrer dans les années 1960. Mais il ne faut pas oublier que nous ne les rencontrons pas au même

moment de leur histoire personnelle puisque la première, Agnès, subira le choc initial du départ de l'une de ses filles sous nos yeux, alors que la deuxième, Gertrude, a vécu le traumatisme six mois auparavant. Alors qu'Agnès s'obstine à s'enfermer dans un silence emprisonnant, à l'image de son vide intérieur, effrayée par la parole qui lui échappe, Gertrude prendra possession de cette parole, refusera de s'emmurer dans le silence et utilisera même la parole comme exutoire à sa douleur et à son vide intérieur. Ce sont deux voix de mères donc aux accents différents, aux discours souvent opposés, au registre de langue variant selon leurs états d'âme (particulièrement dans le cas de Gertrude, qui emploie même un langage cru, libérateur).

Viendront se greffer à ces voix maternelles les voix des filles, plus présentes dans *Le temps sauvage*, plus revendicatrices, plus urgentes dans leur désir d'échapper au carcan. La voix de Geneviève est plus assurée, certes, plus de son époque, mais en même temps, ce personnage de Loranger ressent moins que la Lucie d'Anne Hébert la nécessité de questionner, d'apprendre, de retrouver une certaine liberté. Voix de filles, dans les deux cas, qui dénoncent l'emprise de la mère, même si cette emprise est beaucoup plus écrasante dans *Le temps sauvage*. Car qui dit emprise dit étouffement et désir, chez la plupart des filles, d'y échapper. Toutefois, dans *Le temps sauvage*, nous rencontrons une voix filiale discordante, celle d'Hélène, cette jeune fille qui préférerait se taire pour préserver la fusion mère-fille, bien que celle-ci soit mortifère. N'échappe pas qui veut à une emprise aussi dévorante que celle qu'exerce Agnès.

Le patriarcat est bien représenté dans les deux pièces, d'abord par Agnès elle-même et par le pouvoir clérical chez Anne Hébert, et par le père — et dans une moindre mesure par le fils — chez Françoise Loranger. Il s'agit d'un patriarcat issu de la Grande Noirceur, porteur de valeurs idéologiques et cléricales, qui impose sa loi aux familles. Dans les deux pièces, les auteures, conscientes des changements engendrés par la Révolution tranquille, dénoncent ce patriarcat qui brime les libertés

individuelles, en particulier celles de la femme. L'institution de la maternité est donc ici contestée dans les deux pièces, bien que de façon différente.

Autre ressemblance entre ces deux textes : l'absence de communication entre la mère et les filles. Comme nous l'avons mentionné, elles sont toutes porteuses d'une parole, parfois libératrice, parfois revendicatrice, parfois accusatrice. Mais ce qui étonne, c'est que malgré cette parole accordée aux femmes par les deux dramaturges, ces femmes aux destins multiples ne communiquent pas, ou très peu. En effet, alors qu'Agnès refuse d'utiliser sa parole pour raconter ou pour discuter, Lucie et Isabelle, après plusieurs essais infructueux de dialogue avec leur mère, baissent les bras, incapables d'établir le moindre lien significatif avec cette femme dominatrice. Quant à Geneviève et Gertrude, nous assistons plutôt à un dialogue de sourdes, chacune tirant de son côté, revendiquant à tour de rôle une part de liberté et écorchant l'autre au passage. Un constat doit être fait : elles ne se comprennent pas car elles ne s'entendent pas. Les années 1960 auront beau permettre à chacune de s'exprimer, encore faudrait-il apprendre à écouter l'autre. La liberté de l'une ou de l'autre se gagnera ici aux dépens du dialogue mère-fille.

Dans ces deux pièces, le dialogue naîtra plus facilement entre les fils et leurs mères. Car ces fils de mères qui relèguent injustement les filles au second rang, se sachant davantage choyés et écoutés, en profiteront pour séduire leur mère et obtenir tout ce qu'ils désirent. Peu à l'écoute du discours de cette femme, ils lui dictent plutôt leur point de vue. Pourtant, le fait d'être davantage choyés par la mère les maintiendra dans la dépendance face à elle : Sébastien et Renaud auront du mal à devenir des hommes. Notons que le personnage du fils, important dans ces pièces, disparaîtra du théâtre des femmes des années 1970, davantage centré sur l'expérience vécue entre femmes.

Les deux pièces nous proposent des tranches de vie de femmes captées à un moment charnière, le départ de leur fille, qui survient sur scène ou a été vécu quelques mois plus tôt. Ce départ aura un effet catastrophique sur leur état

psychologique. Agnès laisse croire que le départ prochain de Lucie l'anéantira ; Gertrude frôlera la mort, victime d'une syncope lors de l'abandon de sa fille. Son retour puis l'annonce d'une nouvelle fuite fera naître chez Gertrude une rage démesurée, presque hystérique, qui l'incitera à tout détruire autour d'elle. Des départs, donc, ravageurs mais qui auront finalement, peut-être, des effets bénéfiques car Anne Hébert nous donne à voir une Agnès qui, une fois la colère passée, semble vouloir s'ouvrir aux autres et Françoise Loranger, une Gertrude qui quittera elle-même le giron familial pour s'aventurer dans une nouvelle vie.

Par son départ, Lucie se libérera en écartant l'autre, sa mère, et avec elle l'institution de la maternité et le poids qu'elle impose aux femmes. Elle condamnera sa mère patriarcale, dépourvue d'affects, qu'elle accuse de tous les maux. C'est un matricide dans les règles, accompli par une fille rebelle. Quant à Geneviève, elle avait entrepris le travail de démolition de sa mère bourgeoise et patriarcale lors de son premier départ, la condamnant sans appel, laissant derrière elle une loque humaine ayant perdu tous ses repères. Son retour à la maison, son deuxième départ achèveront le travail déjà entrepris. Mais cette fois-ci, ce n'est pas Geneviève qui mettra à mort la mère patriarcale mais plutôt Gertrude elle-même qui, après maintes remises en question, attermolements et louvolements, prendra son envol, sous le regard ahuri de sa fille. Le matricide aura été accompli par la mère elle-même, fait atypique et original, puisqu'elle s'affranchit de son rôle maternel pour devenir femme. Alors, cette mère, « plus mère que femme », comme l'est d'ailleurs aussi Agnès, se transformera, contrairement à cette dernière, en « plus femme que mère » et se débarrassera de ses chaînes, comme si *Encore cinq minutes* se trouvait être, dans les faits, une suite logique du *Temps sauvage*.

Voyons maintenant comment les dramaturges de la deuxième moitié des années 1970, moment fort du féminisme québécois, travaillent le rapport mère-fille et la maternité.

## CHAPITRE III

### LE FÉMINISME

(1974-1979)

Les années 1974-1979 déclenchent un véritable raz-de-marée dans l'univers des femmes, suscitant des changements souhaités depuis fort longtemps par nombre d'entre elles. La littérature, le théâtre en particulier, suivra de très près l'évolution fulgurante des femmes dans la société : les femmes dramaturges occuperont une place de plus en plus importante à l'intérieur de ce champ littéraire et mettront en scène les revendications et les préoccupations d'une nouvelle génération de femmes. Si les années 1960 ont donné, au théâtre, une voix aux femmes, les années 1970 leur ont permis, grâce à ces voix de plus en plus fortes qui se multiplient, de prendre, pour la première fois, leur destinée en main.

#### 3.1 Femmes et société

La Révolution tranquille et les années 1960 ont produit leur lot de transformations, tant dans l'imaginaire des gens que dans la société elle-même, à l'égard de la place qu'occupaient les femmes. Bien sûr, ces changements n'en étaient alors qu'à leurs premiers balbutiements. Toutefois, il ne faut pas dénier leur importance puisqu'ils annoncent les bouleversements majeurs à venir. Les années 1970 ont tenu certaines des promesses annoncées.

Dans la foulée des progrès amorcés par les réformes mises en place dans les années 1960, les années 1970, particulièrement la deuxième moitié de la décennie, ont vu d'abord se cristalliser la laïcisation de la société québécoise et, par le fait même, se renouveler considérablement les règles de la vie sociale et la place accordée aux femmes dans cette société émergente.

Les femmes vont sortir de plus en plus de leur foyer pour investir la sphère publique. En outre, elles ne se contentent plus de servir de courroies de transmission des valeurs sociales comme elles l'ont fait jusque-là. Elles souhaitent ouvrir « [...] des brèches de plus en plus larges dans les frontières qui séparent les sphères privées et publiques [et] entre la vie des hommes et la vie des femmes » (Collectif Clio, 1992 : 459).

Dans les années 1970, les femmes, tous âges et tous milieux confondus, partent donc à la conquête de leur identité, ce qui entraîne la composition de groupes de femmes qui ont à cœur l'émergence d'un modèle sur lequel elles bâtiront leur avenir collectif. Elles peuvent ainsi discuter, dans des lieux réservés pour elles, retrouver une parole perdue et critiquer, voire briser, certaines de leurs chaînes, parfois radicalement ; pensons à la revendication de la contraception et de l'avortement sur demande ou encore au « travail domestique non rémunéré », schèmes créés par le système patriarcal qui les retenait prisonnières.

Des organismes de défense des droits des femmes voient également le jour pendant cette période d'effervescence, dont le Conseil du statut de la femme en 1973 et le Regroupement des femmes québécoises en 1977, organismes qui propulsent les revendications des femmes québécoises à l'avant-plan social et politique. Aussi, les femmes investissent de plus en plus les nombreux lieux d'éducation, notamment les facultés jusque-là réservées aux hommes.

Mais c'est le marché du travail qui devient le lieu des plus grandes transformations sociales. Alors que les hommes étaient, jusqu'à la fin des années



1960, ceux qui subvenaient aux besoins de leur famille, les années 1970 déclenchent des mutations profondes, car, grâce à la

[...] diminution de la taille des familles de même que l'extension du salariat, [...] les femmes [deviennent] à leur tour les pourvoyeurs *de* leur famille tout en conservant leur rôle traditionnel *dans* la famille, donc [...] à cheval sur les univers de la production et de la reproduction (Collectif Clio, 1992 : 505).

Les femmes ont donc accès à une plus grande part du gâteau salarial mais cela se fait souvent au détriment de leur bien-être et de leur liberté individuelle puisqu'elles doivent cumuler toutes les tâches, ce que représentait à merveille ce slogan peint sur un mur, près d'une station de métro, dans les années 1970 : « Toutes les femmes sont d'abord ménagères ! » Et n'oublions pas qu'à cette époque, la seule mesure sociale mise en place pour aider les femmes à respirer un peu mieux était un programme d'assurance-chômage, soit un congé de maternité qui leur assurait 60% de leur salaire sur 15 semaines.

Juridiquement, un pas est fait pour permettre à la femme mariée d'obtenir un véritable statut ou encore pour que la « puissance paternelle » se transforme en notion d'« autorité parentale » en 1977. Beaucoup reste pourtant à faire pour que soit assurée l'égalité des conjoints dans un couple. La grande infériorité économique des femmes demeure, accentuée par l'éclatement des familles et la hausse de la monoparentalité.

Pourquoi voit-on apparaître soudainement autant de femmes seules élevant leurs enfants ? Parce que les années 1970 sont le théâtre d'une libération sexuelle encouragée par le rejet des valeurs religieuses et par la permission que se donnent les hommes et les femmes, dorénavant, de s'affranchir de leurs interdits et de profiter de leur célibat pour vivre pleinement la libération du corps. Bien sûr, les

moyens contraceptifs sont maintenant accessibles pour toutes<sup>10</sup>. Mais ils entraînent du même coup une « déresponsabilisation » des hommes.

Toutes ces prises de conscience et ces actions voient naître le véritable *féminisme*, c'est-à-dire un changement de vision qui fera que « [...] l'expérience féminine sera vue comme spécifique et non plus comme un sous-produit de celle des hommes » (Collectif Clio, 1992 : 472). Et ce sont encore une fois les années 1970 qui entraînent, à force de refus et d'injustices,

[...] l'émergence du féminisme radical, qui se pose comme le lieu premier de l'articulation spécifique de l'oppression des femmes, de la déconstruction des stéréotypes mère-épouse-putain pour construire une nouveau « je » (affirmation individuelle) et un nouveau « nous » (affirmation collective) des femmes (Collectif Clio, 1992 : 462).

L'effervescence et le radicalisme de ces années de luttes et de revendications stimuleront l'éclosion d'une nouvelle parole de femme, dans la vie sociale aussi bien que dans la littérature, la musique ou le théâtre. On veut ainsi dénoncer, collectivement et non plus individuellement, le moule patriarcal qui avait jusqu'alors emprisonné les femmes.

### 3.2 Les femmes et le champ littéraire

Le champ littéraire est de plus en plus fortement investi par les écrivaines. Les années 1970 permettent une prise de parole qui les projette dans les sphères de la connaissance et de la création<sup>11</sup> ; on voit naître « [...] deux maisons d'édition, deux revues, deux troupes de théâtre et de nombreuses créations collectives, toutes destinées à l'expression féminine » (Desrochers, 2001 : 114). La création, au Québec, sert donc de lieu de dénonciation des valeurs cléricales et patriarcales et, entre autres, de la maternité, que les créatrices perçoivent comme asservissante. Ainsi, les

<sup>10</sup> D'ailleurs, les femmes auront moins d'enfants, passant de « 3,77 en 1961 à 1,91 en 1971 » (Collectif Clio, 1992 : 472).

<sup>11</sup> Selon Isabelle Boisclair, la production littéraire des femmes au Québec est passée de 40 titres en 1970 à 115 titres en 1979 (2004 : 127).

femmes écrivent pas moins de 52 pièces entre 1974 et 1979, dont 15 portent, en totalité ou en partie, sur les relations mère-fille. Elles exposent également des thématiques inédites, telles que la quête identitaire, le travail, la sexualité, tout en s'inventant des rôles théâtraux à leur image. Par le fait même, elles transforment les visages de la femme, de la mère, de la fille qui étaient jusqu'alors injustement représentées, disent-elles, dans l'univers théâtral. Du même coup, elles provoquent l'éclatement des formes littéraires et théâtrales et des structures narratives, « [...] tissant [ainsi] une textualité moderne, faite d'ellipses, de fragments, d'expérimentations, [...où] la forme bien souvent signifie le fond. Le langage, symbole de la domination phallogocentrique, est l'objet d'un questionnement constant » (Boisclair, 2004 : 158).

Ces revendications qui se radicalisent font naître des créations collectives féministes qui bouleversent le milieu théâtral québécois. Les femmes s'unissent pour prendre la parole :

[l]à où le médium théâtral s'avère particulièrement utile, c'est dans sa représentation en microcosme de la société...ou d'un projet de société. De par son aspect public, il permettait aux femmes une plus grande diffusion ; de plus, il servait de prétexte à un rassemblement de femmes, dans une tentative de contrer un isolement longtemps déploré (Desrochers, 2001 : 131).

Voient alors le jour des troupes de théâtre féministe comme le Théâtre des cuisines, La Commune à Marie, Les femmes de l'Eskabel et plusieurs autres. En 1974, les « filles » du Grand Cirque Ordinaire prennent leurs distances avec leurs collègues masculins et créent le spectacle *Un prince, mon jour viendra*. En 1976, *La Nef des Sorcières* est produite par le TNM ; la pièce *Les Fées ont soif* de Denise Boucher voit le jour dans ce même théâtre en 1978. Et il ne faut pas oublier la naissance, en 1979, du Théâtre Expérimental des Femmes, qui devient un lieu de création fort important, produisant de nombreux textes de femmes dramaturges. Globalement, le médium théâtral facilitera grandement la cause du projet féministe : puisque le féminisme, assure Nicole Brossard, est « un outil de survie », « [...] un espace de

conscientisation qui permet aux femmes de se reconnaître comme groupe et de s'épanouir comme individus » (1994 : 304), le théâtre (déjà un espace de conscientisation) devenait alors le lieu privilégié que devaient intégrer les femmes, « tribune sur la situation féminine » (Desrochers, 2001 : 118).

*La Nef des Sorcières* est véritablement la première pièce à regrouper des écrits de créatrices qui désirent réfléchir sur la place des femmes dans la société, qui veulent rendre compte de leurs attentes et de leurs récriminations tout en créant pour elles-mêmes des rôles destinés à la scène ; « [c]'était la quête primale de se savoir "être" » (Desrochers, 2001 : 114). La pièce compte des monologues qui évoquent les problèmes des comédiennes, des femmes, des mères, des épouses, des lesbiennes, des ouvrières, dénonçant ainsi collectivement les aléas du quotidien féminin, provoquant un émoi dont bien des femmes se souviennent encore aujourd'hui.

*Les Fées ont soif*, pièce écrite par Denise Boucher, crée également une commotion dans la société québécoise au moment de sa création. Des détracteurs ont tout mis en œuvre pour empêcher qu'elle soit représentée car, affirmaient-ils, cette pièce contrevenait aux bonnes mœurs. Ce texte met en scène trois personnages, ceux de la mère, de la Vierge et de la putain. Dans des monologues alternés, ces femmes dénoncent avec force et persuasion, en usant d'un vocabulaire parfois subversif, le pouvoir clérical et le pouvoir patriarcal, en général, tous deux au centre de l'aliénation des femmes. Pièce phare de cette ère féministe de la fin des années 1970, elle ne sera toutefois pas analysée dans le présent chapitre puisque, malgré sa représentation du personnage de mère, ou plutôt sa dénonciation de la maternité patriarcale, nulle mention n'y est faite du lien mère-fille. Nous lui avons préféré, malgré son importance indéniable, deux pièces qui épousent de plus près notre sujet.

Les créations collectives, résolument ancrées dans la modernité, favorisent l'usage du monologue :

Les créations collectives ont imposé au personnage une parole qui exprime le besoin de « se dire », d'expliquer ses prises de position dans le monde et face à son environnement. [...] La montée du féminisme, entre autres, a suscité l'apparition d'un théâtre où le monologue impose une vision qui engage la sincérité du personnage au détriment d'un dialogue qui ouvrirait la porte à la confrontation (Roy, 2004 : 33).

De plus, le monologue s'inscrit dans une nouvelle « [...] recherche formelle et esthétique : celle de la non-linéarité au théâtre » (Desrochers, 2001 : 113) ; on évacue ainsi le réalisme pour se rapprocher davantage d'une forme et d'un langage poétiques.

C'est donc dire que le théâtre devient un lieu privilégié pour la représentation du projet de société égalitaire dessiné par les femmes, qui bâtissent ainsi un espace qui leur appartient en propre. La vocation de ces lieux théâtraux féminins est de se regrouper dans un mouvement de création solidaire, de revendication du corps par ces dramaturges désireuses d'explorer les désirs reliés à la sexualité. Car « [...] le médium théâtral, avec l'aspect charnel qui lui est propre dans l'incarnation du personnage, s'imposait presque d'emblée pour la révélation du corps, qui était à la base de leurs revendications » (Desrochers, 2001 : 112).

Cette conscience collective nouvellement acquise incite les femmes dramaturges, à maintes reprises, à dénoncer la maternité étouffante. La mère patriarcale est dès lors condamnée et mise à mort, comme nous le verrons dans la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, « [r]eniant la mère dont le labeur n'est valable que s'il produit un fils [...] le théâtre des femmes multiplie les figures de la créatrice qui, elle, a la possibilité de donner naissance au cri, au changement » (Desrochers, 2001 : 112). Parfois sans voix, parfois porteuse d'une voix révélant une incapacité à communiquer autre chose que les valeurs reçues, la mère sera lapidée par sa fille sur la place publique ; en effet, « [l]e rejet de la mère se fait plus violent dans les textes féministes des années 1970 » (Saint-Martin, 1999 : 80). La violence de ce texte, ainsi que son éclatement formel, sont remarquables.

Certaines dramaturges iront à l'encontre des textes de leurs consœurs en révélant leur souhait profond de tisser de nouveaux liens avec la mère. Jovette Marchessault, dans « Les vaches de nuit », empruntera cette voie pour « [...] retracer l'existence d'une langue et d'une mère originelle; oubliées par l'histoire, voire sacrifiées sur l'autel du patriarcat » (Caron, 2002 : 130). Cette fois, la fille cherche non pas à nier la mère, mais à vivre autrement avec elle, en dehors de l'économie patriarcale.

### 3.3 *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* de D. Gagnon, L. Laprade, N. Lecavalier, P. Pelletier

Avec cette pièce issue d'un collectif — la cellule auto-gestionnaire du Théâtre Expérimental de Montréal — et regroupant quatre comédiennes-metteuses en scène, nul doute que nous sommes dans un lieu théâtral peu conventionnel. Voici une pièce, créée en 1978, qui éclate de toutes parts, qui prend toutes les directions possibles pour décrire, analyser, vivre les relations mère-fille : « *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* est une pièce courageuse, lucide, nécessaire, qui marque un changement d'époque et lance l'analyse politique de l'institution de la maternité » (Saint-Martin, 1999 : 84). Ce texte, créé à partir de « rêves éveillés », d'improvisations ayant recours à l'inconscient, porte sur des thèmes proposés par Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier, tels que le procès de la mère, l'Amazone et le thème de la petite fille. Issu d'une élaboration et d'une écriture collectives, ce matériel onirique est ensuite transporté sur scène par ces mêmes femmes.

La pièce est composée de huit tableaux, qui font voyager de la reine-mère aux guerrières, en passant par la jeune mariée ou les petites filles. Ici, impossible de dissocier auteures et comédiennes, texte et représentation, car ce spectacle a été conçu par et pour la représentation scénique. Le lieu théâtral ne sert pas le propos ; il le devient, le crée, le supporte. La preuve en est le nombre important d'indications scéniques qui non seulement ponctuent le texte, mais sous-tendent et accompagnent presque chacune des répliques. Ces didascalies composent, en fait, presque le tiers du texte écrit. On voit bien ici que

[t]outes les couches textuelles (didascalies + éléments didascaliques dans le dialogue) qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leurs discours, ont pour fonction non pas seulement de *modifier le sens* des messages-dialogiques, mais de *constituer des messages autonomes*, exprimant le rapport entre les discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains (Ubersfeld, [1977] 1993 : 230-231).

Ces didascalies participent à la création même des différents personnages, à leurs actions et à leurs sensations, contrairement aux didascalies plus traditionnelles.

Les huit tableaux proposent une réflexion peu commune portant sur les impossibles relations mère-fille : vision collective de la maternité, de la subjectivité maternelle, de la perspective et de la voix filiale, qui aboutissent à un constat implacable de ces trois comédiennes, c'est-à-dire l'échec de cette dyade qu'elles examinent sous toutes ses coutures.

Ces tableaux sont en grande partie composés de textes monologués où les personnages ne s'entendent pas et ne s'écoutent pas — sauf peut-être dans la dernière scène — puisqu'il s'agit de cris isolés, individuels, qui montrent la solitude des femmes engoncées dans leurs souffrances. On a affaire, selon les mots de Jean-Pierre Ryngaert, à des

[...] monologues successifs de plusieurs personnages qui ne se rencontrent que fugitivement ou même jamais et dont les points communs éventuels ne sont pas donnés d'emblée. Les monologues proposent des points de vue multiples sur une même réalité, reçue ou vécue diversement ([1993] 2005 : 74).

De cette impossibilité du dialogue naît invariablement la difficulté de se dévoiler, de se dire. Ces monologues, « [l]e montage de plusieurs récits de vie, imposent un temps théâtral de la mise au point, de la réflexion et de la prise de distance » (Ryngaert : 77), comme si le personnage dialoguait, de façon morcelée, avec lui-même, pour dévoiler des pans de sa vie, « brouill[ant] les frontières de la fiction [car] auteure et personnage se confondent [et] renoncent d'emblée à la création d'une action unifiée, vécue ou dite par un personnage unique » (Robert, 2004 : 63-64). En



somme, le monologue dans *À ma mère...* montre l'isolement des femmes, leur réduction au silence et leur tentative d'accéder à une parole leur permettant de se dire, même si l'échange véritable qu'est le dialogue demeure encore impossible.

### 1.3.1 Le patriarcat et la voix maternelle

Ici, nul doute n'est permis. La voix maternelle épouse parfaitement la voix patriarcale, la mère étant la plus grande complice du patriarcat. Elles sont conjointement dénoncées puisqu'irréremédiablement liées.

Le prologue nous plonge immédiatement dans la création métaphorique de la mère, soit la conception d'une grosse boule fabriquée à partir de vêtements entassés dans une grande cuve. Cette boule, représentant « la domestication de la femme », est confectionnée alors qu'une comédienne raconte une légende qui ne laisse aucun doute sur le rôle de la femme dans la société, femme libre devenue jouet-objet aux mains des hommes. D'ailleurs, Nicole Lecavalier, dans l'introduction du texte publié, souligne que ce ballot incarne « mère, mort. Boule qui transporte avec elle absence de plaisir, soumission, sens du "sacrifice", négation d'elle-même, honte non-avouée, culpabilité, silence » (1979 : 6). La mère est une chose, une boule, un vide. Cette « boule de linge », fabriquée devant les spectateurs par les comédiennes, sera un accessoire-personnage constamment présent sur scène, et les comédiennes l'utiliseront selon leurs humeurs. La construction sociale de la mère est donc dramatisée, mise en scène, littéralisée. Moins encore que la « fonction » décrite par Irigaray, la mère est un objet inerte.

Mais c'est le premier tableau qui propose le portrait le plus détaillé de la mère patriarcale, celle qui parle la langue du père et dit sa loi. La « reine-mère » nous est d'abord donnée à voir (didascalies) dans toute sa splendeur immaculée, se tenant à l'étage supérieur de l'échafaudage, recouverte de bandelettes blanches qui l'associent à une momie « à talons hauts », mélange de mythique (momie) et de terre-à-terre (talons hauts), image saisissante de celle qui domine, soutenue et



emmurée en elle-même par les valeurs patriarcales. Sa voix, « forte, écrasante », masculinisée, en harmonie avec le patriarcat, résonne avec de « grands bruits d'armée » et assène des ordres par l'emploi fréquent de verbes à l'impératif, accompagnés de gestes d'une grande violence puisqu'elle « ouvre brutalement les gueules imaginaires des enfants, comme si elle utilisait des forceps » (14).

Cette reine-mère, sanglée comme une esclave, comme une automate au service du père, ne peut que mettre au monde, à son image, « des petites statues » (17), qu'elle éduquera ensuite avec les préceptes et le langage aseptisé de la société patriarcale :

Ferme ta bouche quand tu manges (*sic*). [...] Parle pas si fort. [...] Rappelle-toi ma fille que dans un couple, c'est toujours la femme qui doit mettre de l'eau dans son vin. [...] Une femme n'est vraiment femme que lorsqu'elle est mère.....Il faut souffrir pour être belle.....Qu'est-ce que tu vas faire plus tard si tu sais pas tenir une maison ?..... Ma fille est une vraie petite mère...[...] Ma fille, il te faut une éducation solide au cas où ton mari meurt....Parle pas si fort....Qui prend mari prend pays.....Sois compréhensive, sois douce, sois attentive, sois obéissante, sois reconnaissante.....Garde tes larmes pour plus tard, tu vas en avoir besoin....Mon fils est impossible mais ma fille est tellement raisonnable [...] Épouse parfaite, mère parfaite, martyre parfaite, chrétienne parfaite. Plus tard, ma petite fille, quand tu auras des enfants...! ....Tais-toi. Sois à l'écoute.....Écoute-moi... (18-19).

Nous retrouvons ici les bonnes manières exigées par le patriarcat, les apparences à soigner, le respect des conventions, les ordres secs et durs, les sentences impersonnelles qui ont aussi valeur d'impératif, les injonctions au silence et l'acceptation du statu quo. À cet égard, Couchard mentionne que

[l]es paroles de la mère, constituée de recommandations, de mises en garde, d'objurgations ou de menaces, de transmissions de secrets, rempliront une double fonction : filtrer les interdits et donner corps, à travers des mots et des images, aux codes et aux modèles socio-culturels qui délèguent à la mère le soin de préparer sa fille à son futur rôle maternel (1991 : 90).

Cette mère, qui s'est laissée enfermer dans le « blanc » de la propreté, voire de la pureté patriarcale (elle ne peut pas se toucher, ne connaît pas son désir), répète donc

ces nombreuses sentences, qui sont en fait des « [...] vérités aussi péremptoires que vides [...] marquées par d'incessants jugements de valeur, d'allusions à ce qu'il faut faire pour être "à la hauteur" » (Pavis, 2002 : 90-91).

Dans les tableaux suivants, le visage de cette mère patriarcale prend plusieurs autres formes. D'abord, celui de la jeune mariée qui « *plonge alors à corps perdu dans l'avenir qu'on lui a déjà tout tracé* » (26) et qui, elle aussi, s'engluie dans le rôle imposé par l'institution de la maternité puisqu'elle enfante pour ensuite s'étrangler, hystérique, suite à l'accouchement. Une fois sa tâche accomplie, elle peut disparaître car la société patriarcale n'a plus besoin d'elle. Ainsi, « [l]a fille devenue adulte n'arrive pas à discerner son propre mal-être. Les sentiments d'irréalité, d'échec et d'incapacité de se projeter dans le futur, prennent le dessus. Il ne reste plus à la fille qu'à les enfouir dans une fosse ou à les éjecter, à son tour, sur son enfant à venir » (Haineault, 2006 : 26). Ce qu'elle fera ici avant de se précipiter « dans le même trou qui a englouti la reine-mère » (*À ma mère...* : 26). Cette destruction se fait sans l'intervention directe de la main de l'homme. Mais dans un geste issu du patriarcat, la mère/femme altruiste disparaît, s'efface à la naissance des enfants, de la même façon que la mère patriarcale « se fabriquait » littéralement à partir du linge sale.

Ensuite, apparaît la « parfaite dresseuse frustrée » (Marchessault, 1980 : 55) qui, au bout d'une canne à pêche, dompte une jeune fille « *pour arriver à en faire une belle poupée qui marche à talons hauts, fesses serrées, ventre rentré, sourire plaqué, poitrine offerte, souffle bien retenu, prête à plaire, sortable* » (*À ma mère...* : 38). Nul doute qu'il s'agisse d'un dressage patriarcal puisque les comédiennes effectuent des allers-retours incessants vers la boule-mère, mère patriarcale, criant qu'elles refusent ce corps qu'on les oblige à incarner. Elles se rebellent contre ce domptage imposé aux petites filles, qui doivent répondre aux exigences de la loi du père et qui, par conséquent, sont dressées comme des animaux de foire. À la fin de ce tableau, la petite fille se révolte, affirmant du même coup qu'elle veut être un « énorme intestin

[qui] veu[t] chier » (38), rejetant ainsi féroce­ment les machinations patriarcales et se réclamant d'un corps primitif, non transformé par la société.

Voilà une image de la mère plutôt troublante en cette fin des années 1970. Les auteures-comédiennes ont préféré priver la mère d'une voix authentique plutôt que de lui permettre de s'exprimer ou de lui ouvrir les portes de leur scène. « Est-ce une façon inconsciente de punir une mère cruelle que de la priver de sa voix pour l'empêcher de donner sa version des faits ? » (Saint-Martin, 1999 : 69). Les filles refusent de reconnaître à la mère une existence à part entière, porteuse de vie. Elles perpétuent la violence faite aux femmes par le patriarcat. Du même coup, elles excluent la communication, le dialogue qui, selon les théoriciennes (Irigaray, de Vilaine, Saint-Martin) aurait pu dessiner un dénouement euphorique à ces relations qui, depuis des décennies, sont pourtant empreintes de douleur et de renoncement. Elles dépouillent la mère de sa subjectivité au profit de la leur, ne lui donnant qu'un langage stéréotypé et la présentant sous la forme d'une image géante (échafaudage) et monstrueuse (sorcière). Ici,

« [i]t is the woman as *daughter* who occupies the center of the global reconstruction of subjectivity and subject-object relation. The woman as *mother* remains in the position of other, and the emergence of feminine-daughterly subjectivity rests and depends on that continued and repeated process of *othering* the mother » (Hirsch, 1989 : 136).

Or, si la mère demeure radicalement autre, la fille ne peut s'approcher d'elle. La mère est celle qui a pour tâche de dompter sa fille, de tuer sa subjectivité ; elle-même ne peut donc en avoir une. Mais ce passage était sans doute obligé pour plusieurs dramaturges des années 1970, pour ainsi tuer définitivement, croyaient-elles, la mère patriarcale responsable de tous les maux, pour ensuite pouvoir jeter les bases d'une relation mère-fille plus équilibrée. Entre-temps, c'est l'emprise violente de la mère patriarcale qu'on met en scène.

Quelles sont les conséquences de cette voix unilatérale sur la destinée des filles ? Dès le premier tableau, où la fille dort à l'étage inférieur de l'échafaudage, sous la

reine-mère, une image fascinante et hideuse à la fois, offerte par la fille, nous dévoile une mère s'apparentant à une sorcière, vision patriarcale de l'enchanteresse mégère : « Ma mère a des cheveux rouges, un long nez maigre avec une verrue, des dents toutes croches et grises, est pleine de rictus, est toute serrée, toute serrée. Ma mère est laide et verte. Ma mère est verte comme une grenouille froide et gluante » (13). L'imaginaire de la fille présente donc la mère comme un être diabolique qui ne peut que mentir puisqu'elle est possédée par le langage du père. Les couleurs, surtout le vert et le rouge, la symbolisent, loin du blanc immaculé dans lequel elle affirme tremper. Le rouge, couleur des paradoxes, anime des sentiments passionnels, des sentiments violents exacerbés de la passion, de la colère. Le vert, dans certaines philosophies ou religions, est associé à la mort, à l'envie, au diable, compatible ici avec l'image négative de la sorcière.

Les répétitions d'impératifs et d'onomatopées reproduisent les paroles que cette mère enfonce à coups de massue dans l'esprit de sa fille : « Mangez les tout-petits, mangez...C'est bon ! Mangez ! Mangez les gros, les grosses, les tout doux, les petits maigres, les grandes plates ! Mangez ! Mangez ! Mangez ! Mama man mama man man man ma ma ma maman ma ma ma ma ma... » (14), mots qui se transforment dans la bouche de la fille en : « Ma ma ma mens maman mens mens mens tu me mens me mens maman tu me mens mens mens maman mens man... » (15). Lorsqu'elle scande son monologue traversé par le langage patriarcal, la fille « met sa main sur la bouche de la reine-mère pour la faire taire » (20). Mais sa mère n'aura de cesse de répéter les mêmes sentences puisqu'elle est sourde aux autres discours. Et, pour la fille, cette « chanson » litannique n'est que langage creux et perte d'espoir. Elle-même risque de la reprendre si elle se laisse aller à la violence en principe libératrice.

Alors, dans un cri, elle déchire « de ses mains les bandelettes qui couvrent le visage de la reine-mère puis, avec des ciseaux, tent[e] de la dénuder complètement » (20). Elle veut alors tuer la mère pour délivrer la femme. Elle veut la libérer de ce

blanc aseptisé qui la recouvre de pied en cap, de ses bandes de tissu — prison patriarcale —, pour l'obliger à se voir, à se regarder, à retrouver son corps et pour lui permettre, en découvrant totalement sa bouche, de reconquérir une parole émancipatrice :

Transpire ! Pète ! Déchire ! Saigne ! Tache ! Tache partout autour de toi ! Pourpre. T'as peur. T'as mal au ventre jusqu'au fond de ton corps, ton corps caché, ton corps menteur. Regarde-toi ! [...] Où est ta vie ? [...] Pourquoi tu m'as dit que tu comprenais rien, ma nourriture-mère-mensonge-force-pouvoir ? Qui t'a appris la peur ? [...] La peur d'être toute nue, la peur de tes mains de terre, la peur d'avoir mal, la peur de perdre pied, la peur de tomber dans un grand ravin, la peur de ton ventre étiré par la vie [...] En me cachant ton sang, en me cachant ton corps, tu me méprises, tu me mens, tu me trompes ! Aimer amer mère mourir poisson péché sel poivre goutte d'eau transparence... (20).

La fille donne des ordres, comme la mère l'avait fait auparavant, mais dans le sens contraire, c'est-à-dire pour exprimer le corps au lieu de le taire, dans l'espoir de mieux connaître le corps de la mère, de se découvrir femme avec elle. Mais cet espoir tourne court, car cette répétition intergénérationnelle signifie que, comme la mère n'est pas une femme, la fille ne peut donc en être une. Plutôt que de consentir à la naissance d'un langage libérateur qui unirait mère et fille, les créatrices ont plutôt opté pour la mort de la reine-mère, que sa fille enterre en scandant : « Je suis une petite fille impuissante, je suis une petite fille impuissante, je suis une petite fille impuissante, je suis une petite fille impuissante... » (25). Était-ce donc là l'exutoire recherché ? D'ailleurs, c'est cette même fille qui devient, dans le tableau suivant, la jeune mariée étouffée, qui accouchera, qui répétera elle aussi des sentences patriarcales à sa fille et s'étranglera pour mourir, rappelons-le, dans la même fosse qui a enseveli la reine-mère. Elle subira donc le même sort que la mère, incapable de se distancier des actions maternelles et de ses enseignements.

Dans les tableaux suivants, l'asservissement de la mère a presque toujours les mêmes répercussions sur les comportements filiaux. D'abord, la petite fille aux objets fait subir à sa poupée un dressage féminin, sorte de rituel initiatique inculqué aux petites filles et répété ensuite inlassablement de génération en génération. Toute

cette scène se déroule dans un enchevêtrement de monologues, de langage fortement gestuel, paroles corporelles, théâtre de l'intériorité où la parole est très souvent menacée, théâtre où la solitude est absolue car les personnages sont confrontés à une absence de solution. Les rares paroles prononcées sont révélatrices de la soumission enseignée : « Méchante fille », répète-t-elle en « tapant sa poupée ». Il n'y a donc pas de véritable action dramatique, pas de départ ou de rupture, comme c'était le cas pour les pièces des années 1960. Il y a plutôt ici un cercle de répétitions : mère, fille devenue mère, mère à son tour, poupée.

Dans une « [...] rupture de la linéarité narrative par simultanité, que seuls certains arts visuels comme le théâtre permettent » (Savona, 1992 : 480), cette même petite fille revient dans une autre scène, accompagnée de deux autres petites filles. Elles appellent à l'aide, sorte d'échos les unes des autres, craintives et apeurées, mais leur mère respective ne les entend pas. Alors, par conditionnement et par besoin de sécurité, elles profèrent des paroles apprises de la bouche de leur mère : « j'ai mal à tête », « c'est pas grave, moi aussi, j'étais comme ça quand j'étais petite » (33). Elles ne sont « que des filles », poussées à la colère, à l'hystérie à force d'impuissance et d'absence d'écoute. Elles n'ont de pouvoir que sur leurs petits objets-jouets, qu'elles frappent violemment et lancent à la volée, seul moyen d'exprimer leur amertume d'être « jussu des filles » qui n'obtiennent pas de réponses à leurs questions existentielles. D'ailleurs, à la fin du cinquième tableau, « *dans un mouvement de rejet et d'exaspération, la petite fille dans le parc lance la boule au centre du triangle formé par les trois personnages. En même temps, la petite fille aux objets lance ses boutons et la petite fille à l'orange lance son orange vers la boule. Éclairage violent sur la boule. Silence* » (34-35). Elles s'en prennent ainsi à la boule-mère, représentation scénique de la mère-esclave. Les nombreuses figures de mères et de filles sont des incarnations multiples d'un même rôle et non des personnages munis d'un nom et d'une intériorité. Les objets utilisés dans cette scène sont, symboliquement, très efficaces dans la mesure où ils signifient la convergence des colères qu'accompagnent des gestes déréalisés mais ancrés dans un quotidien féminin bien réel (maison, poupée, lavage...).



Le silence de la mère (ou son discours stéréotypé), adopté par les comédiennes, se répercute négativement sur ces petites filles, sur ces femmes en devenir qui n'ont d'autre solution que de répéter les gestes immémoriaux, de détruire tout autour d'elles, de s'enfoncer dans la même fosse que leur mère, victimes de ce silence, disent-elles, imposé par la société patriarcale.

Le quatrième tableau, « la femme à la boule », tente une approche différente puisqu'il dévoile une fille qui, au départ, désire parler à la boule-mère : elle l'entoure, la berce, tente de la convaincre de se laisser transporter dans un ailleurs féminin, de s'ouvrir à la découverte de l'autre, d'écouter une parole de femme tout à la fois rassurante et contestataire. Mais la peur est toujours présente et la quête de la fille est ici vouée à l'échec. Car cette boule-mère n'est, encore une fois, que silence. La fille décide donc de « la pousser avec sa tête, comme un bélier ». L'aimer ou la haïr ? La porter sur son dos ou le détruire ? On pense ici au personnage de Lucie du *Temps sauvage*, qui envisage de porter sa mère sur son dos, cette « grande femme crucifiée » (76). Mais ici, le refus est plus radical puisqu'au lieu d'un départ annoncé et réversible, la fille de *À ma mère...* veut littéralement tuer la mère.

Une chose est certaine, la fille a refusé de lui ressembler, ce que Rich nomme la « matrophobie », la « peur de *devenir notre mère* » (1980 : 233) ; elle préfère être un « ogre », agir dans une violence libératrice. Colère et haine naîtront de cette cérémonie harassante, exaspérante, dans cette invitation à la parole, au désir :

Maman man man man man man man... parle ! Parle ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! C'est pas moi, c'est pas moi, c'est pas moi ! C'est pas moi ! Tais-toi ! Tais-toi ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Non ! Non ! Non ! Non ! Non !... ! Maman dis-le dis-le maman dis-le maman dis-le... Il faut que je m'en aille. Il faut que je m'en aille. Il faut que je m'en aille. Il faut que je m'en aille. / *Comme une chanson hurlée* : Maman, il faut crier ! Il faut crier maman ! Il faut crier ! Il faut crier, maman... ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le ! Dis-le... ! (30).

Mais tout ceci est vain puisque cette fille de mère impassible ne sentira finalement que la mort, que le flétrissement qui l'envahit peu à peu.

La voix de la fille est empreinte de rage puisque

[d]e façon immédiate, la parole est un acte de liberté et de pouvoir. Prononcée dans la solitude, elle se veut acte de rébellion : monologuer devant les autres, c'est refuser de voir naître leur parole ou manifester sa volonté d'imposer la sienne, monologuer dans la solitude, c'est refuser de se conformer au silence imposé par les autres (Garand, 2004 : 146).

Pour « [...] exorciser la voix patriarcale [...] » (Brossard, 1985 : 72), les voix des filles, omniprésentes, expriment les conséquences d'enseignements ancestraux que les mères ont inculqués à leurs filles, éducation sociale qui n'a entraîné, selon les créatrices, que conditionnement et soumission à l'assujettissement aux pères. Les filles sont alors blessées, dépendantes et ne savent que répéter (d'où la profusion de répétitions qui témoignent de l'éducation reçue par elles, d'une circularité des paroles prononcées de mères en filles) les sentences proférées par les mères.

Les auteures-comédiennes ont orienté leur texte vers l'absence de communication, d'où la sur-présence de ces monologues entrelacés qui rendent presque impossibles les mouvements inter-personnages. Toutefois, comme le mentionne Lori Saint-Martin dans l'introduction de la pièce *La Nef des sorcières*, pièce également composée de plusieurs monologues, « [o]n condamnerait peut-être moins le statisme des monologues si on mesurait à quel point l'acte même de parler, acte d'extrême courage, constitue l'action dramatique de la pièce » 1992 : 40). En particulier, inviter la mère à investir son corps et sa subjectivité est un acte lourd de conséquences, même si la mère ne réagit pas. Le dialogue est ainsi évincé des relations mère-fille. Privées d'une voix, les mères ne répondent pas aux appels incessants de leurs filles. Ici, la mère est tenue responsable de tous les maux et seule la fille tente de rompre avec la logique patriarcale.

### 1.3.2 Les mise en accusation, procès et condamnation

Pol Pelletier mentionne, dans l'introduction du texte publié de *À ma mère...*, qu'elle souhaitait qu'ait lieu, sur scène, « le procès à la mère qu'à l'origine je voyais



comme un vrai "procès" (style tribunal) suivi d'une condamnation et d'une mise à mort. (Je voulais absolument tuer physiquement la mère sur scène) » (4). Son désir ne s'est pas concrétisé (elle le réalisera quelques années plus tard avec sa pièce *La lumière blanche*), mais nous ne pouvons que constater que cette condamnation et ce meurtre de la mère patriarcale ont bel et bien eu lieu sous plusieurs formes.

Dès le premier tableau, la reine-mère, que sa fille désire interrompre alors qu'elle énonce un discours dicté par la loi du père, est physiquement impuissante à se dégager des liens mis en place par les filles-comédiennes. Elle est, rappelons-le, ficelée comme une momie et donc vulnérable aux gestes de sa fille. Celle-ci tente de la libérer, déchirant ses bandelettes. Mais constatant l'incapacité de sa mère à articuler d'autres paroles que celles du patriarcat, elle la condamne en l'invectivant, sans possibilité d'appel : d'ailleurs, la mort la happe aussitôt. Pourtant, comme le mentionne Irigaray, nous devrions veiller à « [...] ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, et entre nous » (1981 : 28). Mais ce n'est pas la voie empruntée par les filles dans ce texte, qui préfèrent désavouer la mère et la faire disparaître.

La mère est condamnée par la femme à la boule pour des raisons similaires, car, sans voix, elle ne peut, comme l'exige cette femme, dire et crier sa détresse. Quant aux trois petites filles qui s'amuse avec des jouets, elles se liguent aussi contre la boule-mère, lui lançant leurs objets, se vengeant ainsi de cette mère qui refuse de les entendre, de leur parler, de les aider à comprendre la vie.

Et dans le tableau final, « Ô Femmes ! », où les comédiennes se transforment en guerrières, scène aux paroles ritualisées visant à reprendre un pouvoir jadis abandonné aux mains des pères, elles « éventrent », du même coup, la boule-mère en déchirant les morceaux de tissu qui la forment. Ici, on exécute purement et simplement cette mère domestiquée par les valeurs patriarcales, celle qui ressemble à s'y méprendre à la sorcière des contes de fées : « Ma mère vit seule dans une forêt. Debout ! Elle dort nue sur le sol. Elle a de grandes oreilles, de longues dents. Debout !

D'immenses ongles, un énorme nez, une grosse tête. Debout ! Debout ! Une grande langue recouverte de longs poils » (45). C'est une mère plus animale, plus libre, mais elle s'apparente toujours à un monstre que les guerrières bombarderont de coups de pied.

Tout au long de la pièce, la mère-victime de l'endoctrinement patriarcal est donc condamnée, jugée porteuse de tous les maux, de tous les interdits, de tous les obstacles à l'émancipation filiale. Comme le soulève Rich,

[n]ombre de filles nourrissent une colère à l'égard de leurs mères parce qu'elles ont trop volontiers et trop passivement accepté « tout ce qui arrive » ; que la mère joue le rôle de victime non seulement humilie, mais encore mutile la fille qui l'observe, en essayant de découvrir les indices qui lui signaleront ce que c'est qu'être une femme (1980 : 241).

Les filles-comédiennes ne lui pardonnent pas son assujettissement aux lois du patriarcat.

Mais cette mère n'a jamais eu l'occasion de se défendre, de dire sa propre aversion du système patriarcal, laissant éclater sa rage, sa colère, son désir de sortir du carcan domestique, comme l'a fait, des années plus tôt, la Gertrude de Françoise Loranger. Une telle prise de parole n'aurait pas pour autant signifié échange authentique entre mère et fille. Mais au moins lui aurait-on laissé l'occasion de se défendre — comme dans un vrai procès — avant d'être condamnée à mort aussi cavalièrement. Et pourtant, les années 1970, qui ont entraîné dans leur sillon des changements en profondeur, auraient pu voir s'ouvrir une voie de communication entre la mère et la fille. Mais tel n'est pas le cas dans *À ma mère...* :

La mère est une momie que remplace une guerrière, jamais une personne de plein droit. La fille, autant que le système patriarcal, lui refuse son humanité. On passe sous silence la mère qui, malgré tout, nourrit, abreuve, caresse. Et si la parole entre les deux ne circule pas, ne peut circuler, la fille n'y est pour rien; toute la faute en revient à la mère. Comme les textes du matricide plus anciens, la pièce épouse si étroitement le point de vue de la fille que la mère ne parvient jamais à se faire entendre (Saint-Martin, 1999 : 83).

Il faut tout de même ajouter que les guerrières, exécutant la mère patriarcale, créent ensuite une nouvelle mère qui est aussi une guerrière, une combattante qui, comme elles, devient héroïque, « forte comme un tremblement de terre, grande comme un ouragan, rouge comme un volcan qui éclate » (50). Elle retrouve la parole des femmes, hurle, rit, non pas comme la mère attendue, non pas pour annoncer une nouvelle ère de relations mère-fille, mais plutôt comme une femme originelle née des mains de sa fille guerrière.

La mère a disparu pour faire place à celle qui « déplace les montagnes » et « chevauche les baleines du Golfe du Mexique » (50), car, comme le mentionne Françoise Collin, elle a été assez « mômifié[e] » (1992 : 85). Elle a été libérée de ses bandelettes pour lutter aux côtés des filles guerrières. Mais les rêves de la mère affectueuse et sensible et d'une relation mère-fille positive ne naissent pas des mots des créatrices de cette pièce. Il n'est donc pas étonnant alors que la chanson publiée à la fin du texte n'ait pas été utilisée dans le spectacle puisqu'elle appelait le rêve d'une mère aimante, communiant, qu'elles ont fait disparaître au profit de la guerrière libérée, une femme, certes, mais pas une mère capable d'amour et d'empathie. Mais ce rêve, nous le retrouverons dans la pièce « Les vaches de nuit ».

### 3.4 « Les vaches de nuit » de Jovette Marchessault

« Ma mère est une vache. Avec moi, ça fait deux » (83). Ainsi commence le texte, dans lequel la dramaturge prend la parole pour inventer une allégorie de la relation mère-fille. Cette pièce de Marchessault est la deuxième d'un « Tryptique lesbien [sic] » qui regroupe également « Chronique lesbienne du moyen-âge québécois » et « Les faiseuses d'anges ». Écrit en 1978-1979, dans la mouvance du théâtre féministe, le texte a été joué au Théâtre Expérimental des Femmes à Montréal. Gloria Feman Orenstein, qui signe la postface de la version publiée en 1980, affirme que

[d]ans LES VACHES DE NUIT, la Mère entreprend l'ultime voyage féminin, la recherche illuminée de la vérité sur les origines et le renversement du pouvoir féminin. Elle initie rituellement sa fille lesbienne aux mystères féminins du corps et de l'esprit, la choquant et la nourrissant de désirs d'une façon défendue sous le patriarcat. La nouvelle relation peinte dans LES VACHES DE NUIT en est une d'espérance, d'exaltation et de célébration (119).

On se trouve donc aux antipodes de la vision exprimée dans *À ma mère...*

Présentée dans un langage beaucoup plus poétique que réaliste, cette histoire-légende, fort évocatrice, ne semble pas a priori destinée à la scène, quoique « [c]'est une fonction essentielle de la poésie, dit-on, de réinventer la langue, de déplacer son système habituel de signification pour la faire entendre différemment, langue à la fois ordinaire et extraordinaire qui stimule la relation au monde en exhibant sa différence » (Ryngaert, [1993] 2005 : 134). Pierre Bourdieu soutient, dans *Les Règles de l'art*, que « [l]e lecteur [doit] s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens » (1992 : 159) ; le texte de Jovette Marchessault, en raison de sa poéticité et de son onirisme, résiste justement à une lecture rapide. Marchessault a besoin de créer pour la scène : « [j]'ai de plus en plus envie de théâtre, d'espaces. Le récit littéraire ne me suffit plus, je veux des sons, des ombres, des déplacements d'air, un déploiement de vents » (*La Saga des poules mouillées* : 27). Ses mots prendront donc corps, vivront à travers un personnage actif, une voix théâtrale qui se meut sur scène.

Naît alors chez la femme dramaturge la « [...] nécessité de *raconter*, c'est-à-dire de permettre l'émergence d'une parole spécifiquement féminine à travers le récit de Soi [...] » (Robert, 2004 : 63). Jovette Marchessault a réussi à donner vie sur scène à ce personnage tellurique qui part en voyage dans la Voie lactée. Ce qui facilite la compréhension de ce texte très poétisé, mis en scène pour des spectateurs peu coutumiers de ce genre de représentation, ce sont les nombreuses métaphores et répétitions qui ont pour effet de symboliser des thèmes féminins qui s'infiltrèrent ainsi

dans l'imaginaire du spectateur. Marchessault invente donc ici une nouvelle façon de dire, en rupture avec les clichés qui servent à évoquer les aléas de la relation mère-fille, enrobée dans une structure non réaliste<sup>12</sup>, beaucoup plus près de la légende de la chasse-galerie que du théâtre psychologique ou encore du théâtre accusateur des collectifs de femmes. Optant pour une structure différente, Marchessault cherche ainsi à échapper à une construction sociale et textuelle patriarcale.

À la lecture de ce monologue théâtral, nous constatons d'emblée qu'il s'adresse à un récepteur indéterminé, inconnu, utilisant la voix de la fille-génisse qui évoque souvenirs et espoirs dans une narration fortement poétisée. Cette forme de texte épouse donc la forme de l'hypotypose, grand poème stylisé qui « consiste à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief, les couleurs de la réalité »<sup>13</sup>. Beaucoup plus qu'un simple poème, il représente la « [...] parole du *je* du personnage dessinant une certaine vue du monde » (Ubersfeld, 1996 : 139). Ainsi, Marchessault devient maîtresse de son espace, de son langage, tout en images suggestives pour nous faire voyager. Les actions sont racontées et non jouées, avec ces vaches qui, toutes les nuits, partent à la conquête et à la découverte de la beauté, de leur mémoire collective et de la co-reconnaissance mère-fille. Ici, les mots s'épanouissent, « se théâtralisent », prennent corps enfin sous les yeux des spectateurs ébahis par des gestes et des mots à haute teneur poétique.

Vaste métaphore des femmes, « Les vaches de nuit » s'éloigne d'un théâtre réaliste qui présentait jusqu'alors la femme, la mère, dans des lieux sombres et

---

<sup>12</sup> À ce propos, Nicole Brossard mentionne que « l'univers patriarcal nous a habitué-e-s à l'exercice de nos facultés sous un mode linéaire. La lecture que nous faisons de la réalité est conditionnée en tout par la tradition patriarcale qui constitue elle-même la réalité » (1985 : 59).

<sup>13</sup> Définition de l'hypotypose, selon Quintilien, cité par Henri Morier dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1989 dans A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 137.

claustraux (la chambre, le salon, bref la maison conjugale d'où elle sort rarement). Marchessault préfère naviguer dans l'imaginaire, « [...] retrouver une langue oubliée pour célébrer la culture, la production des femmes » (« Lettre à Michelle Rossignol » : 35), rejoindre enfin les désirs que les femmes cherchent à exprimer depuis des décennies. « Marchessault doit ainsi inventer sa propre approche réaliste, au théâtre, pour saboter *la réalité* des pères, avec la complicité des femmes qui participent à la représentation, mettre en évidence sa désintégration » (Forsyth, 1991 : 233), c'est-à-dire imaginer une manière bien à elle de montrer le réel des femmes.

### 3.4.1 Le patriarcat

La « vache de jour » est indéniablement une vache patriarcale. « Vache », selon le Petit Robert, peut aussi être une insulte, « femme trop grosse », « molle ou paresseuse », injure souvent adressée aux femmes. Cette vache de jour, ici animal soumis, répond aux attentes de ses propriétaires, fournit « ces doux océans de lait magnétique qui circulent dans le corps des humains » (83). Cette bête féminine patriarcale veut satisfaire son maître pour obtenir sa reconnaissance. Mais elle en est quitte pour l'anonymat d'un troupeau et pour une « castration » qui fera d'elle une vache plus productive. Elle est donc privée de sa sexualité et doit enfanter sans plaisir comme l'exige la religion ; elle répond ainsi aux critères de perfection patriarcaux. Comme le mentionne Adrienne Rich,

[d]e la mythologie patriarcale, de la symbolique du rêve, de la théologie, du langage, deux idées découlent. [...] 2. En tant que mère, la femme est bienfaisante, sacrée, pure, asexuée, nourricière, et son potentiel physique concernant la maternité — le même corps, avec des saignements et ses mystères — est sa seule destinée et sa seule justification (1980 : 30).

Ainsi, les « machinateurs de l'Ordre-des-castrants » (83) s'assurent que leur cheptel sera paisible, car qui dit vache castrée dit prévisibilité et asservissement. Ainsi, les « vaches de jour » ne se laissent pas distraire par la « nymphomanie » (83), inclination qui semble les posséder toutes, véritable « tare ancestrale » (83) que

même « l'eau bénite » (83) ne peut laver et qui, par le fait même, contamine « le lait virant au rouge et son scandaleux secret de sang » (84). Ainsi coupées de leurs corps sexués, elles deviennent « bêtes de rente, un capital fixe que l'on a intérêt à entretenir aussi longtemps que dure sa régularité » (84). La « nymphomanie », en l'occurrence la prise en main de sa sexualité, leur est interdite.

Se conformer, voilà ce qu'on demande à la mère, et ce qu'elle accomplit de bonne grâce puisqu'elle n'a pas la capacité de décider pour elle-même, de refuser, par simple fatigue, d'accomplir la tâche pour laquelle on la maintient en vie. Elle a un corps de vache — de femme — qui, selon les règles ancestrales patriarcales, est fait pour répondre aux exigences d'un système économique et social qui fait d'elle un être au « caractère tranquille et soumis » (84).

La « vache de jour » « possède donc toutes les formes de la femme » (84), de ses « hanches écartées » à ses « sécrétions mammaires abondantes » et à son « bassin large » (84), caractéristiques essentielles pour celle qui doit répondre aux besoins incessants de l'homme. Même sa « tête [est] inclinée » en signe flagrant d'obéissance à son dieu fait homme. Et la dramaturge prolonge l'image de la servilité en précisant que la vache-mère doit finalement « marcher à quatre pattes » (84), avec ses « cornes aplaties, insérées sagement dans la ligne du chignon » (86). La mère-vache patriarcale est éplorée, travaillant sans aucune gratification. Dans la journée, sa fille la voit pleurer, « baver », « suer », épiait les moindres signes de sa mise au rancart. Car elle sait qu'aussitôt que ses capacités physiques l'abandonneront, elle sera remplacée par une autre vache-mère et envoyée à l'abattoir ; « faite d'une boue qui ne tient pas » (84), elle sait que son temps est compté.

Le « temps des pères », le patriarcat, qui succède au « temps des mères », époque révolue évoquée avec nostalgie dans le texte, n'a soulevé que honte, servitude, « extermination, massacres, chantages, longue marche des femelles vers les abattoirs, les bûchers, les cimetières de l'anonymat, les chambres nuptiales de la torture » (93), autant de métaphores sinistres qui décrivent, selon Jovette Marchessault, l'arrivée

des hommes détruisant le monde lumineux des femmes. Leur but avoué était de les forcer à adopter un langage et une conduite conditionnés, à épouser le règne des hommes, pour entrer dans les cellules construites pour elles au fil d'époques sombres. Tout alors « n'est que viols, tueries, mainmise des couteaux et de la vengeance sur la gorge de la misère » (93), tout pour maintenir la femme-vache « au bas de l'échelle de l'infini » (83), dans la « mare de boue », dans la « vieille cuisine » ou dans une maigre « parcelle d'espace » (94).

Voilà le sort réservé à la « vache de jour », à la femme-mère qui engendre de petites génisses-filles, qui, jour après jour, perpétuent cette lignée mâle. C'est donc une mise en accusation formelle que dresse ici l'auteure-narratrice, constatant d'abord les dommages que crée cet assujettissement à la loi des pères, qui humilie les femmes, en fait des esclaves qui ne peuvent que transmettre des valeurs avilissantes à leurs filles depuis des générations. Il y a donc un procès du patriarcat mais non pas un procès de la mère.

En effet, la description de la mère « vache de jour » n'est qu'un point de départ. Pour ne pas que se termine ici une triste histoire générationnelle, pour peindre un autre dénouement, celui-là lumineux, Marchessault inverse la marche du destin pour permettre à la « vache de jour » de se métamorphoser, « du dehors, fugacement [...] du dedans suavement » (85).

### 3.4.2 Métamorphose : voix de fille (voix de mère)

Après avoir dénoncé avec vigueur le traitement abrutissant qui fait des mères des femmes-vaches dociles, l'auteure entreprend une reconstruction en transformant la « vache de jour » en « vache de nuit », abolissant du même coup le sens injurieux du mot « vache ».

Par la voix de la fille, attentive à la métamorphose que subit sa mère, Marchessault raconte, dans un langage peuplé de figures de style, de couleurs,



d'odeurs, de sons, l'enchantement de cette réunion mère-fille, myriade de femmes qui se libèrent de leurs chaînes pour s'ouvrir au monde, pour se joindre à la beauté du monde en compagnie de toutes les mammifères-femelles de la terre, créant ainsi une utopie mère-fille : « Je pense qu'on peut changer le monde par les mots ; nous ferons bouger, basculer la langue par la force de nos images. La langue changera quand les structures mentales des êtres changeront » (Marchessault dans Forsyth, 1991 : 236).

Au crépuscule, lorsque le « nocturne se met à circuler librement dans les vieilles cuisines de nos maisons » (85), renaît de ses cendres cette vache-mère, belle dans sa « robe pie-noire [...] [qui] est une splendeur » (85). Ces mots associés à la beauté sont répétés inlassablement pour rappeler à notre inconscient de lecteur la magnificence de leur voyage initiatique. Après s'être « lavé le corps avec de l'eau du ciel » et avoir revêtu cette robe qui « lui colle au corps, la découpe de la tête aux pieds » (85), elle prend son envol, devient rayonnante dans l'obscurité, « port[ant] des cornes en croissant de lune » (86). C'est la beauté du corps de la mère qui donne force et confiance à la fille. En effet, comme le dit Adrienne Rich, « [u]ne femme qui éprouve du respect et de l'attachement pour son propre corps, qui ne le perçoit pas comme impur, ou comme strict instrument sexuel, persuadera sa fille qu'un corps de femme est un endroit agréable et sain, où vivre » (1980 : 243). Alors, plutôt que de partir seule à la reconquête de son histoire et de son identité, elle invite sa fille à se joindre à elle. Cette mère pleinement épanouie fait découvrir à sa fille les merveilles du monde, lui enseigne autre chose que la servilité terrestre diurne, lui prouve que la nuit peut enfin les réunir par un appel des sens, du corps sexué et du langage de femmes.

### 3.4.3 Les solutions

#### Compréhension et mutualité

Mais il fallait d'abord que la fille accepte cette invitation au voyage, ose suivre cette mère devenue soudainement femme à part entière et consente à « galop[er] vers la toundra [...], bond[ir] sur le dos de sa mère » (90). Cela signifie être à l'écoute de l'autre, ouvrir grands les yeux et l'âme pour faire place à ce renouveau exaltant, certes, mais aussi déstabilisant. La fille souscrit alors à la renaissance d'une identité de femme qui existe pour elle-même, qui échappe aux valeurs patriarcales : « [...] si les mères pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de relation de parole désirante entre fille et mère » (Irigaray, 1981 : 89). Ainsi, ce texte nous fait voir, comme le souligne Lori Saint-Martin, que « [m]ère et fille sont ligüées contre l'impuissance et décidées à vivre heureuses ensemble. Loin de blâmer sa mère d'être parfois une *vache de jour*, la fille la comprend et affirme une fois de plus l'amour qui les lie » (Saint-Martin, 1991 : 250) car elle découvre que sa mère « est plus grande que les géants » (Marchessault, « Les vaches de nuit » : 89).

Elles partent donc ensemble, respirant enfin librement, loin des contraintes, cheminant vers leur « nuit de vaches grasses » (86), « l'une à côté de l'autre, l'une tournée vers l'autre, portant à la cicatrice de [leur] mutilation, le désir de voyager ensemble au-delà des souterrains de [leur] temps de jour dans les vieilles cuisines » (86). La dramaturge nous présente deux femmes dans leur égalité, dans leur réciprocité, sensibles l'une à l'autre, écartant du même coup la hiérarchie pour être réunies dans leur désir de « vol[er] vers [leur] rendez-vous dans la voie lactée » (87). Elles « galopent », verbe d'action souvent répété, action commune faisant référence à leur plaisir partagé, à leur lutte contre l'immobilisme, à leur impatience de ressentir mille extases : « Il existe [...], le modèle d'une relation intime, d'un ancrage, d'une appartenance ; elle existe, la relation qui ne menace pas d'anéantir l'un(e) au profit de l'autre [...] » (Saint-Martin, 1999 : 35).

La mère « vache de jour », victime de son rôle maternel, refuse la nuit de se soumettre à ses pères-propriétaires et enseigne à sa fille des valeurs de vie, une expérience maternelle enchanteresse axée sur le sacre de la beauté, « terre de l'enfance où mères et filles sont enfin réunies » (87). Et cette communion des esprits et des corps permet à la fille, soudainement, de clamer : « Oh ! comme ma mère est heureuse à cet instant ! » (89). L'espoir est partagé entre elles, tout comme leur corps, corps de la mère auquel la fille-vachette « boi[t] [...], tete [sa] soif conduis[ant] la force de [sa] mère, l'immortelle espérance, la bonté blanche dans la vie [du] corps » (89), dans le désir de donner à sa mère « [...] le droit au plaisir, à la jouissance, à la passion » (Irigaray, 1981 : 28). Par de nombreuses métaphores, Marchessault célèbre la féminisation, notamment le lait maternel qui jaillit comme des océans.

Marchessault a recours aux cinq sens pour imaginer l'union mère-fille, sons des sabots (« sabbat des sabots » — parallélisme sons et sens) « qui fait vibrer le toit du ciel », accompagnés de la « saveur parfumée qui sourd de son corps » dans la « soif étanchée de la fille » qui « touche à tout » « tant elle se sent comblée de visiter ainsi « [sa] mère mamelle, [sa] mère-fruit, [sa] mère-plante, [sa] mère écailles et viscères, [sa] mère dans la santé de son sang [...] » (89), mère qu'elle peut contempler tout entière : « son âme, sa vulve, sa matrice, sa rosée sauvage, son nectar rose, l'éclair minéral de ses grottes » (89-90). Cette visibilité nouvelle du corps de la mère, sa beauté sexuée, est admirée par la fille dans une attitude presque incestueuse, dans un désir charnel (lesbien) pour le corps de la mère.

Elle la rejoint, la retrouve pour que cette « vache de nuit » puisse l'« avale[r] » comme si elle était « un fruit mûrissant ou une herbe folle » (90). L'auteure utilise une pléthore de métaphores et de comparaisons avec la nature pour suggérer la beauté de ces corps réunis dans une nature qui les espérait — alors que la culture patriarcale les avait séparés — pour témoigner du bonheur de la fille de toucher enfin la grâce du corps maternel. La voix de la fille-narratrice expose ainsi une vision rassurante, euphorique de cette alliance mère-fille vécue dans l'acceptation de leurs

différences ; toutes deux se transmettent dès lors des images de vie, d'espoir. Ici encore, la mère est femme et son existence comble la fille :

[e]n tant que filles, nous avons besoin de mères qui veuillent leur propre liberté et la nôtre. [...] La qualité de la vie de la mère — qu'elle soit fortifiée ou sans défense — est le legs majeur qu'elle puisse faire à sa fille ; car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d'elle, d'un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent (Rich, 1980 : 245).

La mère « vache de nuit » le prouve avec une force de persuasion peu commune.

### Généalogie d'une communauté de femmes

Ce que la mère « vache de nuit » lègue à sa fille est beaucoup plus qu'un simple espoir individuel d'échapper au patriarcat. Marchessault fait appel à un collectif de femmes, une communauté de « mammifères » qui sont toutes présentes aux rencontres nocturnes, riant, courant vers un rassemblement de femelles qui sortent de leur galère diurne : « celles à sabot, à griffes, à pieds palmés [...] mammifères qu'on prend pour des poissons parce qu'elles nagent [...] » (88). Toutes s'interrogent, se hument pour ne pas oublier ces moments privilégiés, pour remplir le tiroir de leur mémoire dans un chœur de voix imaginaires, pour « [...] construire une collectivité, une sororité, à travers l'énonciation d'une expérience partagée [...] » (Robert, 2004 : 64).

Et que font-elles, ces mères-mammifères ? Elles étanchent la soif incommensurable de leur progéniture, « suscitant de partout des cris de ralliement, des émeutes d'émotions » (87), lait « qui coule à flot », métaphores du lait nourricier qui « érupte des femelles éclatantes », ouragan qui déferle des mamelles libérées, lait de vie, de connaissance, de beauté, de désirs enfin exprimés. Ces nombreuses images du lait maternel permettent à l'auteure de recourir encore une fois aux cinq sens. Hélène Cixous a d'ailleurs fait du lait une image de l'écriture au féminin pour « [...] inscrire dans la langue [son] style de femme. Voix : le lait intarissable. Elle est

retrouvée. La mère perdue. L'éternité : c'est la voix mêlée avec le lait » (1975 : 173). La blancheur du lait suggère non pas la pureté patriarcale mais l'abondance, la liberté, la prise de parole et même l'écriture.

Une fois rassasiées du « lait de gloire en partance dans les temps de la célébration » (88), les filles poursuivent leur voyage vers le nord dans le but, cette fois-ci, de « réveiller les corneilles » (90), symboles de la mémoire collective des femmes qui se souviennent des temps difficiles, « des corneilles crucifiées sur les portes des granges » (91), femmes-oiseaux futés qui « se méfient », qui observent, pour ensuite délivrer la mémoire des aïeules. Et alors, ce sont les retrouvailles joyeuses des mammifères et des oiseaux, corps et mémoires, se « tâtant mutuellement le poulx, la tendresse, le désir bien ferme d'accueillir l'autre » (92). Et si les femelles entreprennent, toutes les nuits, ce long périple vers le nord, c'est pour entendre, une centième, une millième fois, les histoires racontées par les corneilles, celles des temps jadis, celles du « temps des mères », temps antérieur à l'arrivée de « l'Ordre-des-castrants ».

La résurgence des souvenirs heureux, de la « vie [...] des mammifères des hauteurs, des profondeurs [...], la main des enfants tenue dans la nuit, chaleur, songes, amitiés [...] reconnaissances qui fleurissaient comme un pommier à l'orée de l'été » (93), les émeut, leur rappelle la richesse de ces moments d'avant et l'espérance d'un retour vers ce « temps des femmes ». Ici, Marchessault, avec l'avènement de ces temps immémoriaux, crée une forme sociale de généalogie féminine, de femmes qui enfantaient dans le bonheur pour transmettre, à leurs filles, une lignée identificatoire féminine positive. Cette filiation, de mère en fille, de génération en génération, est signalée, notamment, par la présence répétée des mots « souvenance » et « souvenir », pour souligner à grands traits le désir maternel de ne pas oublier ce temps des mères, pour qu'il renaisse enfin, écartant, par la même occasion, le temps ravageur des hommes. Comme le mentionne Jakobson, cette répétition de mots faisant appel à la mémoire est essentiel à la compréhension du texte, du message car

[p]ar l'application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible, non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie (Jakobson, 1963 : 239).

Même si certaines théoriciennes, telle Solange Mercier-Josa (1986), prétendent que la généalogie au féminin n'existe pas, qu'elle est même inimaginable, Marchessault, dans « Les vaches de nuit », échafaude cette possibilité. Elle crée enfin une collectivité, une généalogie qui, bien que seulement nocturnes, existent dans l'imaginaire et réunit toutes les femmes-mammifères. Comme le souligne Irigaray, une telle démarche permet « [...] de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité » (1981 : 27). Voilà donc une issue euphorique, imagée de belle façon, permettant à la mère et à la fille de retrouver leur espace vital et leur mutualité amoureuse ; le tout devient possible parce que la mère a une identité propre et qu'elle n'est pas une fonction. Dans cette pièce, les femmes s'appartiennent et échappent ainsi au père-propriétaire.

La dramaturge a ainsi écarté de son texte le « refus de ressembler à sa mère » (Rich, 1980). Rien de tel ne perce dans ses mots : aucune critique, sinon celle du patriarcat, aucun regret. Ici, le texte propose une vision opposée qui fait en sorte que les filles-vachettes, constatant le bonheur et le plaisir vécus par les « vaches de nuit », n'ont qu'une seule envie : devenir, comme elles, des femelles épanouies, libres, désirant enfanter à leur tour pour « [...] faire des enfants qui soient non des enfants de mpère — de patriarcat — mais des enfants de femmes. C'est inventer une maternité, une parenté, qui ne soient pas la mpaternité : à la mpère doit succéder la femmère, la femme » (Collin, 1992 : 82). Voilà ce que réussit à merveille l'auteure de « Vaches de nuit ».

Mais les souvenirs heureux ne sont pas les seules histoires dont sont peuplées les mémoires collectives des corneilles. Elles évoquent aussi la fin de ces temps



bienveillants, perdus aux mains des pères qui, à leur arrivée au pouvoir, ont clamé haut et fort leur nouvelle domination, exterminant et massacrant au passage celles qui osaient leur résister. Révolue cette longue période de la femme souveraine, maîtresse de sa vie, dispensant à ses enfants des valeurs de paix, de vie, d'amour partagé. Place dorénavant à l'ordre, à la « castration » du corps, à l'obéissance à la loi du père. Ce nouvel ordre rejette toute possibilité de généalogie féminine, ne reconnaissant que la sienne, appuyé par l'histoire des sociétés et par la théologie chrétienne. Ainsi fait-il taire les femmes et les soumet-il à ses lois.

### Prise de parole

Après avoir imaginé deux issues favorables aux relations mère-fille, possibles parce que celles-ci retrouvent leur communion d'antan, soit la compréhension-mutualité et la généalogie féminine, Marchessault trace une autre voie : la conquête d'une parole de femme.

Plusieurs théoriciennes et écrivaines croient que l'une des solutions consiste à inventer une nouvelle langue « maternelle » ou encore à se réapproprier celle disparue depuis des générations (Kristeva, Cixous, Irigaray, Brossard). C'est sur cette route que s'engage Marchessault. Elle reconquiert ici le « je » féminin — qui raconte au présent —, qu'elle lie à la voix de filles pour le transformer ensuite en « nous », voix collective de la solidarité qui réhabilite la maternité, la mère et la femme, et qui lutte contre la société patriarcale, car si

[...] je suis déplacée par rapport au sens patriarcal (et c'est mon seul espoir), c'est-à-dire, que si d'où je suis, les mots du patriarcat ne m'impressionnent plus, je suis littéralement forcée de composer, d'imprimer dans l'espace une image de moi qui me représente, c'est-à-dire qui me rende présente en m'exposant telle que je pense être (Brossard, 1985 : 116).

La dramaturge crée alors une langue vivante qui refuse de s'éteindre :

« Adult personality, embedded in connectedness, offers a picture of continued mother-daughter entanglement. The result is a theory of language founded not on lack but on a form of plenitude, a myth of a mother-tongue which affirms, or at least suggests, the existence or the possibility of constructing something outside the name-of-the-father » (Hirsch, 1989 : 132).

La parole de la dramaturge s'amalgame ainsi à la parole des femmes-mammifères, utilisant la poésie, un langage qui les unit et les représente. Car « s'il est un domaine où la mimésis théâtrale est difficile à nier — et c'est peut-être le seul — [c'est] le domaine du langage [...] » (Übersfeld, [1977] 1993 : 291). Ce parler-femme se retrouve donc au centre des retrouvailles mammifères-corneilles, qui profitent de ces grands rassemblements de femelles pour recouvrer une parole disparue. Dans ce texte, plutôt que d'emprunter un langage fait de sentences, de colère, de misère, de mots galvaudés et tronqués qui permettent aux pères de maintenir leur domination en excluant les femmes du langage social et politique, la dramaturge, rappelons-le, adopte plutôt une parole apaisante, douce, imagée, poétique, à l'image de la femme « vache de nuit », parole qui est « [...] chant, la première musique, celle de la première voix d'amour, que toute femme préserve vivante » (Cixous, 1975 : 172).

Ici, lorsque les femmes questionnent, elles obtiennent des réponses, sans faux-fuyants : « Dis-moi, ma mère, pourquoi les corneilles sont-elles si noires ? Parce que la nuit des colombes est descendue dans leurs plumes » (91). Elles partagent, se mettent au diapason, et la parole que leur confie Marchessault, limpide et lumineuse, passe par la voix de la fille — puisque la mère ne parle pas — et raconte la maternité vécue dans le bonheur, écartant du même souffle cette maternité-esclave qui les opprimait, car « [p]our promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole » (Irigaray, 1981 : 87). Le texte, qui se compose d'un long monologue, ne met donc pas en scène le dialogue mère-fille, mais il le raconte. Marchessault dit le dialogue possible. C'est hors scène, dans l'utopie, que la parole se crée, mais c'est une utopie donnée pour réelle et actuelle (chaque nuit), alors que dans *À ma mère...*, la fille essaie d'ouvrir le dialogue mais n'y arrive pas et c'est la rencontre qui tourne



court qui nous est donnée à voir. Car il faut, selon Irigaray, créer une langue complice pour découvrir de nouvelles avenues de transmission : « [...] si les mères pouvaient être des femmes, il y aurait tout un mode de relation de parole désirante entre fille et mère [...] qui, je crois, remanierait complètement la langue qui se parle maintenant » (1981 : 89). Une fille qui dit : « je sens des mots oubliés se détacher de mes lèvres » (90), au moment où elle galope sur le dos de sa mère, partage ainsi avec elle corps et parole, figure qui signifie que ce texte est très physique, très charnel, lesbien, c'est-à-dire consacré à la passion mère-fille, hors de l'orbite des hommes.

La parole-mémoire est d'abord transportée par les corneilles qui se souviennent des temps passés, du « temps de mères », parole qui raconte le bonheur, les amitiés, les promenades, les tendres liens mère-fille. Parole qui devient toutefois plus hargneuse lorsqu'elle évoque la disparition de ce temps des plaisirs multiples. Mais « tout doit se dire » (93). Ensuite, tour à tour, les mammifères relatent leurs défaites, leurs détresses, parole qui devient alors colérique pour que ces femelles puissent enfin exprimer la souffrance, qu'elles « la disent, la jappent, la hurlent, la croassent, la glapissent, la pleurent, la chantent » (94). Nous sommes alors en présence d'une vaste nature féminine : cosmique, harmonieuse, formant une unité des espèces.

À l'aube, ces femmes-mammifères doivent toutefois regagner leur monde d'opprimées, leur « cuisine », leur « perchoir » (94). Mais Marchessault conclut sur une note d'espoir en soutenant que ces excursions nocturnes prendront forme sous peu en plein jour, en pleine lumière parce que « de tant s'aimer, de tant espérer, de tant s'enseigner la conscience et la fierté chaque nuit, chaque vache de nuit, je sais qu'on se rapproche du moment où cette terre promise nous sera rendue et qu'alors, alors, dans un moment de reconnaissance, dans un cri de passion, nous la nommerons autrement » (94). Voilà donc un message d'espoir qui sonnerait enfin le glas du patriarcat et permettrait les retrouvailles mère-fille, qui créerait une nouvelle langue et deviendrait une réalité grâce à elle.

### 3.5 Conclusion

Comme dans le chapitre précédent, les deux textes analysés présentent des images souvent opposées. Ici, nous sommes en présence de visions euphorique et dysphorique des relations mère-fille.

Alors que les auteures de *À ma mère...* font porter à la voix maternelle le poids du langage conditionné par la loi du père et par l'institution de la maternité, langage fait d'injonctions et de plaintes, Jovette Marchessault opte plutôt pour la quasi-absence de la voix maternelle, préférant plutôt exposer l'expérience maternelle et les relations mère-fille par la voix de la fille aimante. Celle-ci raconte, dans un long monologue, le partage des désirs nocturnes entre elle et sa mère et l'espoir de les voir enfin s'étendre à toutes les heures de la journée.

La voix de fille, dans *À ma mère...*, voix des auteures-comédiennes qui veulent enfin hurler leur colère et leur déception, est donc une voix aigrie, frustrée. Cette voix se fait cinglante, accusatrice de la reine-mère, de la boule de linge — métaphore de la domestication-esclavage de la femme-mère —, et revendique la mise à mort de la mère patriarcale, qui seule permettait d'évacuer des décennies de soumission aux valeurs véhiculées par la loi du père. Le langage utilisé par les auteures est porteur de récriminations et de critiques, dénonçant les situations avilissantes qui empoisonnent la vie des femmes. Les monologues croisés de femmes, de filles, exposent leurs souffrances et leurs espoirs vains.

Dans « Les vaches de nuit », la voix de la fille est tout autre : voix de narratrice-fille-auteure entremêlées. Elles évoquent d'abord le dur labeur des « vaches de jour » qui ploient sous le poids de leurs épreuves, qui courbent l'échine devant les pères au pouvoir, car elles sont réduites à une fonction reproductrice et à une fonction laitière qui correspondent aux attentes pécuniaires de leurs propriétaires. Mais quelques répliques plus loin, ces voix s'unissent pour engendrer une mère fabuleuse, une femme se libérant de son asservissement pour s'allier à sa fille dans une longue

escapade nocturne qui les entraîne aux confins de l'imaginaire, à la rencontre de la collectivité des mammifères terrestres. Ces retrouvailles attirent aussi les corneilles, mémoire collective des aïeules, d'un temps passé où les femmes-mères ne subissaient pas encore la loi du père et vivaient en harmonie « mère, fille, fille, mère » (87). Voix épanouies qui assurent que tout est encore possible, imaginant un monde où toutes s'épanouissent dans l'amour et le respect.

Marchessault invente ici des voix positives, voix de connivence physique et verbale mère-fille, de plaisirs partagés et d'espoir que ces envolées nocturnes prennent forme dans la réalité quotidienne, en plein jour, à la face même des pères-propriétaires. Cette voix poétique, remplie d'images, de couleurs, de sons, expose un réel imaginé dans la beauté et la communion des sens.

Bien sûr, les deux textes, à leur façon, dénoncent le patriarcat et l'institution de la maternité. Dans *À ma mère...*, le patriarcat est représenté notamment par la reine-mère. Cette voix maternelle mortifère est dénoncée mais aucune solution n'est proposée à l'éloignement mère-fille, sinon ce choix de faire mourir la mère patriarcale pour faire renaître la fille en guerrière. Ce dénouement écarte du même coup la renaissance d'une mère libérée ainsi qu'une saine communion mère-fille.

Le patriarcat, dans « Les vaches de nuit », fait également l'objet de critiques sévères puisqu'il est associé aux propriétaires des vaches, assoiffés de profits et de pouvoir et qui ne voient en ces bêtes que des reproductrices qu'on exploite jusqu'à la mort pour ensuite les remplacer. De même, lorsque les corneilles, appuyées par les mammifères, évoquent l'apparition du temps des pères, elles le font avec sévérité, dénonçant les conséquences désastreuses de cette prise de pouvoir barbare puisque les mammifères-femmes ont été asservies, privées de tout respect et de tout amour. Les « vaches de jour » ont subi et subissent encore les menaces et les exigences des hommes.

Mais contrairement aux auteures de la pièce *À ma mère...*, Marchessault choisit ici, dans la deuxième partie de son texte, non pas de condamner cette « vache de

jour » et encore moins de la tuer, mais plutôt de la libérer de sa prison quotidienne en lui permettant de vivre la nuit. Mère et fille, enfin réunies, peuvent dès lors se soutenir mutuellement, s'écouter, se transmettre les valeurs de vie essentielles. Elles y parviennent par la complicité, par une mutualité dans la libération des corps et des sens pour retrouver les plaisirs défendus. Ensuite, elles créent une généalogie de femmes qui se souviennent et qui, ensemble, feront renaître le temps des mères. Et finalement, par la parole retrouvée, parole de femmes, elles inventent une langue maternelle vivante faite de mots réconfortants.

Voici donc deux textes de théâtre qui se rejoignent dans leur non-linéarité, dans leur difficulté d'être transposés sur scène mais aussi dans leur nécessité d'être produits pour des spectatrices à l'affût d'un monde nouveau. Deux visions proposées par des auteures qui ont senti l'urgence de dénoncer le sort réservé aux femmes dans la société et de célébrer leurs luttes assidues, le tout dans des textes qui s'opposent à un réalisme et à une esthétique théâtrale considérés comme androcentriques. Elles ont donc fait éclater les structures théâtrales traditionnelles pour épouser un nouvel imaginaire féminin, approche qui convenait davantage à leur besoin de dire et à leur désir de réunir forme et contenu. Ainsi, monologues et poétique sont mis au service de leurs revendications, de leur besoin de trouver leur place sur la scène et dans la vie sociale, exposant ainsi leurs attentes et leur soif de changements en profondeur. Ces formes expérimentales, largement utilisées dans le théâtre des femmes des années 1970, se feront plus rares sur les scènes québécoises : en effet, certaines auteures retourneront vers un théâtre plus réaliste dans les années 1980 et 1990.

## CHAPITRE IV

### LE MÉTAFÉMINISME

(1980- )

#### 4.1 Femmes et société

À partir de 1980, année marquée notamment par l'échec du référendum sur la souveraineté du Québec, une nouvelle ère voit le jour. Délaissant les années de militantisme de toutes sortes, y compris les grandes revendications collectives féministes, qui, doit-on le préciser, s'essouffent, le Québec s'engage dans la voie de l'individualisme, quête de l'affirmation de soi accompagnée d'une thématique plus universelle de paix, de condition humaine et d'environnement.

Les préoccupations ont changé et la nouvelle génération de femmes, conscientes des gains arrachés parfois de haute lutte par leurs mères, a gagné en confiance et ne veut plus de ce féminisme revendicateur radical. Ces femmes veulent plutôt s'engager à titre individuel dans les lieux jusqu'alors destinés aux hommes et faire progresser la cause sociale des femmes, car

[a]près avoir identifié ce qu'elles ne voulaient pas, les femmes commencent à savoir ce qu'elles veulent et pourquoi elles le veulent. Plusieurs, fortes des connaissances développées, décident de tenter de faire adopter leurs points de vue à l'intérieur d'organismes tels la fonction publique, les universités, le milieu syndical et le monde des affaires (Collectif Clio, 1992, 479).

Le féminisme ne disparaît pas mais il s'exprime différemment, s'écartant le plus souvent des manifestations collectives (à quelques exceptions près comme *Du pain et des roses* ou encore la *Marche mondiale des femmes*) pour s'attarder dorénavant aux

intérêts particuliers des femmes, autant dans la sphère politique que sociale. Par exemple, les « centres de femmes (80), les centres de santé (4), les maisons d'hébergement (66) se multiplient » (Collectif Clio, 1992 : 483). Les femmes choisissent des professions de plus en plus variées et s'inscrivent dans les facultés universitaires qui étaient jusque-là l'apanage de leurs collègues masculins, tels que le droit et la médecine<sup>14</sup>.

De même, les femmes envahissent davantage le marché du travail, même si ce sont davantage les emplois à temps partiel qui s'offrent à elles que les emplois mieux rémunérés à temps complet. D'immenses écarts salariaux séparent encore les hommes des femmes. Depuis peu, plusieurs mesures gouvernementales, dont la très importante Loi sur l'équité salariale, entrée en vigueur en 1996 (qui prévoit l'obligation pour certaines catégories d'entreprises de procéder à une démarche d'équité salariale), ont tenté d'amenuiser ces écarts, mais un travail important reste à faire sur le terrain puisque plusieurs employeurs et organismes gouvernementaux tardent encore à respecter leurs obligations. Le marché du travail devra pourtant s'adapter à cette arrivée massive des femmes. En effet, selon l'étude annuelle de 2009 de Statistique Canada portant sur la syndicalisation, « [p]our la première fois dans l'histoire du pays, incluant la période des deux grandes guerres mondiales, le nombre de femmes qui occupent un emploi surpasse celui des hommes » (Freeman, 2009)<sup>15</sup>.

Alors qu'auparavant le pouvoir leur échappait, les femmes accèdent de plus en plus à des postes importants, rencontrant moins d'opposition de leurs collègues masculins que dans les décennies précédentes. Comme elles sont dorénavant plus présentes dans presque tous les organismes et ministères importants, « le pouvoir intellectuel, politique ou juridique peut aussi s'exercer par les femmes et d'un point

---

<sup>14</sup> En 1989, il y avait 58% de femmes dans les facultés de droit et 53% de femmes dans les facultés de médecine (Collectif Clio : 498).

<sup>15</sup> Statistiques parues dans l'article de Sunny Freeman, de la Presse canadienne, sur Cybepresse, consulté le 5 septembre 2009.



de vue de femmes » (Collectif Clio, 1992 : 585). Mais un long chemin reste encore à parcourir.

De 1965 à 1990, le Québec connaîtra une baisse constante de la fécondité<sup>16</sup>. Mais assez paradoxalement, plus de femmes choisissent de vivre l'expérience de la maternité. Et ces naissances auront lieu de plus en plus hors mariage, bien souvent par choix des époux. Toutefois, de nombreuses femmes continuent de vivre seules (familles monoparentales) par choix ou encore abandonnées par le père des enfants, ce qui entraîne pour elles une grande précarité économique : beaucoup crou pissent sous le seuil de la pauvreté. Depuis, le gouvernement du Québec a adopté certaines mesures forçant notamment les pères à verser une pension alimentaire. Mais c'est encore bien peu.

Plusieurs autres mesures gouvernementales inciteront les femmes à concilier maternité et travail salarié : on instaure des « primes à la naissance » (1989) et on améliore la Loi de l'assurance-chômage pour encourager les femmes à retourner sur le marché du travail. D'ailleurs « [e]n moins de 35 ans, soit de 1976 à 2008, le pourcentage de Québécoises âgées de 25 à 44 ans actives sur le marché de l'emploi et mère d'au moins un enfant de 12 ans ou moins a doublé, passant de 35,9 à 80,7% <sup>17</sup> ». Mais c'est presque toujours la femme qui, à la maison, assume la responsabilité de l'éducation et de l'entretien des enfants, qui porte le poids des travaux ménagers et fait le plus de concessions quant à l'emploi (Descarries et Corbeil, 2003).

Juridiquement, c'est finalement en 1980 que le Code civil du Québec sera modifié pour « [...] établi[r] l'égalité juridique des conjoints au sein du mariage : désormais, chacun assume la direction morale et matérielle de la famille, chacun contribue aux charges du ménage selon ses facultés respectives et tous deux sont solidaires des

<sup>16</sup> Le taux passe de 3,07 enfants par femme en 1965 à 1,58 en 1989 (Collectif Clio : 540).

<sup>17</sup> Statistiques parues dans l'article d'André Duchesne « Métro, boulot, marmots » du journal *La Presse* du 8 décembre 2009, données compilées par l'ISQ à partir d'enquêtes de l'organisme fédéral Statistique Canada et publiées dans le document *Le marché du travail et les parents*.

dettes du ménage » (Collectif Clio, 1992 : 528). Et depuis 1981, « [...] même si une femme mariée peut conserver le nom de son mari dans la vie courante, l'exercice de ses droits et l'exécution de ses obligations doivent s'effectuer sous son propre nom ; il lui est également possible de transmettre son nom à ses enfants » (529). En 1989, une autre loi importante voit le jour, soit la Loi sur le patrimoine familial, qui assure le partage à parts égales de certains biens entre les époux, dont la résidence familiale ainsi que les meubles qui s'y trouvent, ce qui « reflète éloquemment la modification des rapports entre les femmes et les hommes » (530).

Les droits des femmes ont été reconnus dans plusieurs sphères de la société québécoise. Comme nous venons de le mentionner, elles ont pris plus de place dans les domaines politique et éducatif. « Cependant, les traditions, les valeurs et les canaux d'influence dans les univers puissants de la politique, de la magistrature, des universités, de l'administration publique et de la haute finance portent toujours l'empreinte d'un monopole sexué depuis des siècles » (Collectif Clio : 613). Mais les femmes acquièrent de plus en plus d'autonomie économique de même que de plus en plus de pouvoir sur leur vie. Dorénavant, la maternité ne les empêche plus, de manière générale, de vaquer à des occupations hors de la maison. Par ailleurs, « [l]a réalité des femmes est en pleine mutation et les femmes parlent dorénavant avec des voix multiples. La fragmentation de l'existence féminine rendra à l'avenir plus difficile la solidarité née d'une exclusion commune. À court terme, les unes seront puissantes alors que bien d'autres demeureront pauvres et sans voix » (Collectif Clio : 617).

Les femmes de la nouvelle génération, filles des féministes des années 1970, prendront souvent une distance par rapport aux revendications de leurs mères. Elles auront de la difficulté à trouver leur place dans cette société, déchirées entre leurs désirs personnels et la tentation de poursuivre le travail engrangé par leurs aînées pour obtenir l'égalité entre les hommes et les femmes, conscientes que tout n'a pas été réglé dans les décennies précédentes.



## 4.2 Les femmes et le champ littéraire

Avec l'arrivée des années 1980, les femmes dramaturges maintiennent leur engagement dans le théâtre québécois. Plus de femmes écrivent pour la scène et on voit apparaître une nouvelle génération d'auteures « [...] issu[es] des structures collectives du théâtre autonome des femmes développé dans la décennie précédente, d'une part, et des programmes de formation spécialisée en écriture, inaugurés à la même époque par les écoles de théâtre, d'autre part » (Robert, 2004 : 61).

Dans la foulée de l'échec du référendum sur la souveraineté-association, prennent naissance de nouvelles thématiques théâtrales qui écartent, à tout le moins en partie, le théâtre plus politisé et les créations collectives féministes des années 1970 (Huffman, 2001). À l'image de la société, le théâtre devient plus intime, plus individuel, moins militant. Les femmes s'interrogent davantage sur leur vie, sur le couple, sur leur propre identité, comme si « la conscience collective investi[ssait] autrement l'écriture » (Dupré, 1989 : 231). Les textes des années 1970, parfois plus poétiques, souvent plus contestataires, font place à des textes de facture plus réaliste :

Dès lors, le questionnement identitaire prime la revendication féministe. Il s'ensuit une tension constante entre la nécessité de *raconter*, c'est-à-dire de permettre l'émergence d'une parole spécifiquement féminine à travers le récit de Soi, et celle de *montrer*, c'est-à-dire de mettre en scène le conflit entre le Sujet féminin et le monde, dans l'espoir d'en arriver à une résolution qui réintègre le Sujet *dans* le monde (Robert, 2004 : 63).

Comment qualifier cette période du point de vue du féminisme ? Lori Saint-Martin, dans un article paru en 1993, désigne cette période comme celle du « métaféminisme ». Délaissant les revendications propres aux textes des années 1970, cette décennie marquera le retour vers des préoccupations plus personnelles, plus individuelles, d'où le retour du « je », qui remplacera le « nous » des années 1970. Retrouvant une structure plus réaliste, plus traditionnelle, plus intimiste, ces écrivaines ne défendent donc directement aucune cause particulière. Toutefois,

certaines d'entre elles, loin de se dissocier de leurs aînées féministes ou encore d'abandonner leurs causes et leurs acquis, poursuivent leur quête mais en empruntant parfois des routes différentes ou encore en reprenant le parcours déjà entrepris par les femmes des années 70. Ici, on dit « [...] oui au féminisme dans la vie, non à l'asservissement de l'écriture à une cause. La liberté d'expression prime l'engagement » (Saint-Martin, 1994 : 164). Au théâtre, elles se libèrent ainsi de la structure développée par leurs aînées pour retrouver une écriture qu'elles voudront plus accessible, plus quotidienne. Mais si la forme théâtrale se modifie de manière importante, les rapports mère/fille et la maternité se retrouvent encore parmi leurs plus grandes préoccupations.

Certaines dramaturges effectuent un retour à un théâtre plus conventionnel, brisant ainsi avec les formes éclatées mises en place dans les années 1970. En effet, « [a]près une affirmation identitaire résolument nationaliste et engagée, valorisant la ferveur et l'improvisation plutôt que la rigueur de texte, on assiste à un retour de l'écrit affichant même avec une certaine ostentation sa littérarité » (Godin, 2001 : 58). On retourne vers le drame intérieur, vers l'intrigue suivie et les débats dialogués. Toutefois, du point de vue formel, le monologue, mis de l'avant par les auteures des années 1970, occupera encore beaucoup d'espace puisque les femmes ressentent encore le besoin de se livrer sur scène, d'exposer leurs préoccupations dans des récits de vie.

Certaines des auteures qui s'étaient révélées dans la décennie précédente, comme Jovette Marchessault et Pol Pelletier, poursuivront leur incursion dans l'univers des formes qui sous-tend la parole. De même, avec la pièce *Veille*, Anne-Marie Alonzo emprunte un parcours hautement poétique qui continue le travail déjà entrepris. Tendresse et amour seront au rendez-vous malgré l'absence d'une communication réelle. Malgré la beauté de ce texte, *Veille*, qui ressemble fortement aux « Vaches de nuit », ne sera pas retenu ici.

L'une des tendances qui émergent chez les auteures des années 1980 et 1990 consiste à maintenir une vision des relations pratiquement impossibles entre la mère et la fille, se concentrant encore sur l'emprise maternelle qui dévore littéralement les filles. Ce théâtre propose, par la même occasion, une esthétique réaliste où la fille (et parfois la mère) est présentée comme une victime : mère engoncée dans un silence de mort qui finira par tuer sa fille (*Jocelyne Trudelle...*) et qui ne possède, comme parole, que celle du père. Outre la pièce *Jocelyne Trudelle...* qui sera analysée dans le présent chapitre, Marie Laberge a rédigé deux autres textes exposant la dyade mère-fille, soit *Oublier* et *Deux tangos pour toute une vie*.

Ce théâtre réaliste trouve plusieurs voix, dont celle de Maryse Pelletier (*La rupture des eaux*), d'Anne Legault (*Les Ailes ou la maison cassée*), de Francine Ruel (*Les trois grâces*). Et les années 1990 proposeront, dans la même lignée, des textes d'Isabelle Doré, de Chantale Boileau, de Geneviève Billette, de Marie-Ève Gagnon ou encore de Chantal Cadieux. Mais ces dernières, quoiqu'elles « [...] présentent encore des pièces qui mettent en scène la famille nucléaire, [...] empruntent certains de leurs ressorts au vaudeville plutôt qu'au mélodrame » (Robert, 2004 : 78).

Certaines auteures, comme Marie Laberge et Maryse Pelletier, évacueront les recherches formelles tout en continuant à faire progresser les recherches thématiques de leurs prédécesseuses : « Côté théâtre, cela a voulu dire, pour les femmes, rendre leurs revendications plus accessibles dans la forme autant que dans le discours » (Desrochers, 2004 : 132). Le texte reprendra donc le dessus et sera défendu par ces nouvelles dramaturges. Elles se contenteront parfois d'un semblant de dialogue puisque leurs pièces regroupent souvent des monologues exprimant la quête de soi et la solitude qui maintiennent les femmes dans les problèmes quotidiens.

Qu'en est-il de la représentation de la mère dans ces pièces ? En plusieurs occasions, par exemple chez Marie Laberge ou encore chez Jeanne-Mance Delisle, la mère est présentée comme la grande responsable de tous les maux, qu'elle soit présente ou non sur la scène. Elle est souvent malade (souffrant de la maladie

d'Alzheimer dans *Oublier*), parfois impuissante (comme dans *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*) ou tyrannique (comme dans *Deux tangos pour une vie*). Ici, la voix de la fille semble occuper toute la place et, après le meurtre de la mère commis dans les années 1970, le retour à la réalité écorchera, dans ces pièces, les sentiments de la fille, qui comprendra n'avoir rien réglé en tuant symboliquement la mère. On brandira une image dégradée de la mère. On assistera à un refus de l'héritage maternel, affectif et moral, puisqu'il entrave l'accession à la libération définitive de la fille.

Un autre mouvement naîtra sous la plume de dramaturges comme Hélène Pedneault et Carole Fréchette. Ainsi, deux pièces maîtresses de la fin des années 1980 seront analysées ici. Dans *La déposition*, Hélène Pedneault met en scène une fille qui a commis un matricide réel. Nous assisterons dès lors au procès de la fille, de sa « haine » pour la mère. Mais il s'agit d'un meurtre commis par amour, pour la mère, donc d'une histoire de réconciliation tardive, de complicité amoureuse. La voix de la mère sera entendue par le biais de celle de la fille.

Avec *Baby Blues*, Carole Fréchette s'éloigne du théâtre traditionnel et écarte par le fait même l'esthétique réaliste. Elle livre un texte d'une grande richesse, une langue « belle et sensible, imagée, précise et pesant soigneusement ses paroles » (Pavlovic, 1988 : 166), un texte qui semble nous conduire tout droit vers une condamnation des relations mère/fille mais qui bifurque pour trouver une autre voie, soit celle d'une mise à nu de l'être, de ses angoisses intérieures. Les générations de femmes, de mères, ne s'affrontent pas. Elles exposent leur quête identitaire. La maternité est donc le lieu symbolique de cette quête qui écarte la mère patriarcale. Les mères agissent enfin : mères et filles se parlent et s'entendent. Et c'est cette exploration commune qui permettra à Alice, la fille, de sortir de l'impasse.

Cette nouvelle ère se poursuit dans les années 1990 avec des pièces comme *Les Divines* de Denise Boucher, où la mère, quoiqu'absente de la scène, laisse un héritage plus positif à ses filles, changement de cap incontestable de la dramaturge depuis

l'écriture de sa pièce *Les fées ont soif* (1978), même si la relation fusionnelle tissée par la mère a laissé des marques chez les filles.

À la fin de la décennie 1990, une nouvelle voie théâtrale voit le jour et se poursuivra bien au-delà. Les dramaturges d'une nouvelle génération, filles des mères des années 1970, aborderont les relations mère-fille sous un angle différent, se dissociant souvent des valeurs véhiculées par leurs aînées, et la forme théâtrale s'écartera de celle utilisée par les auteures qui les ont précédées. Éclatée, frôlant parfois le surréalisme, la pièce de Dominick Parenteau-Lebeuf, *Dévoilement devant notaire*, en est un bel exemple, nous entraînant dans un univers onirique et ludique, la dramaturge offrant à ses personnages un langage poétique teinté d'humour noir.

Nous verrons donc où en est le patriarcat et l'institution de la maternité dans ces pièces ainsi que l'état des relations mère-fille et la voix, sans oublier la perspective choisie par les écrivaines. De même, nous aborderons les différentes solutions qu'elles privilégient.

#### 4.3 *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge

Cette pièce de Marie Laberge a fait l'objet de deux lectures publiques en 1981, avant d'être créée à Québec en 1986. Après une tentative de suicide, Jocelyne Trudelle, vingt ans, repose entre la vie et la mort dans un lit d'hôpital. La jeune femme, présence fantomatique sur la scène, tourne autour des gens venus la visiter, essayant, dans une ultime tentative, d'attirer leur attention et leur amour par la seule parole qu'elle possède, c'est-à-dire une parole chantée. Ses proches, son père, sa mère et des amis, seront sourds à ses supplications, parfois par impuissance, parfois par un manque brutal d'empathie. La mort, représentée par le pianiste présent sur scène, vêtu de noir, aura donc, sur Jocelyne, un attrait de plus en plus fort puisque sa musique lui semble plus fascinante que les paroles vides de ses parents et de ses amis.

#### 4.3.1 Le patriarcat

C'est probablement dans cette pièce que le mot « patriarcat » s'exprime avec le plus de puissance et de clarté. Difficile en effet de trouver un père plus omniprésent et plus méprisant que ne l'est Georges Trudelle, à tel point que le personnage frôle la caricature. Rappelons que dans les années 1970, le patriarcat était le plus souvent une abstraction, un hors-texte (les propriétaires des vaches) ou était incarné indirectement par la mère. Ici, c'est un personnage, le père de famille en chair et en os, bien présent sur scène.

Georges Trudelle règne sur sa maisonnée comme un geôlier sur sa prison. Il parle fort, prend toute la place et impose ses règles ou plutôt la panoplie complète des règles patriarcales. Les membres de sa famille lui doivent le respect mais lui ne le doit à personne. Il est le pourvoyeur, le maître absolu que les siens doivent écouter et servir. Pas étonnant alors que se développent une série d'affrontements agressifs entre lui et plusieurs autres personnages, un croisement de conflits à deux faces : « une face "affective", l'enjeu (ou l'objet de désir) étant un être; une face "objective", où l'enjeu est un but politique, un pouvoir, ou une idée ; rares sont les situations conflictuelles, origines d'un dialogue, qui soient un simple conflit d'"idées" » (Ubersfeld, 1996 : 31), l'enjeu affectif étant pour Jocelyne l'attention, l'amour de sa mère et pour Georges, le pouvoir sur sa famille, sur sa femme, qu'il veut maîtriser et éloigner des influences néfastes de sa fille.

Dans les didascalies intermédiaires que nous retrouvons après le premier tiers de la pièce, Laberge nous donne à voir le profil de cet homme : « *Georges Trudelle entre dans la salle d'attente très brusquement. Cigarette au bec, l'air arrogant. C'est un bedonnant dans la quarantaine, court, trapu, fort* » (53). Il arrive et tous doivent courber l'échine. Même s'il est dans un hôpital et qu'il se rend au chevet de sa fille mourante, il garde cette cigarette, défiant ainsi les autorités. Dès ce premier tableau où Georges est présent sur scène, la tension est palpable, comme si tous craignaient de le contrarier ou encore de provoquer des gestes intempestifs de sa part. Car il vient d'apprendre

que sa fille est à l'hôpital après avoir été victime d'un « accident ». C'est du moins la thèse qu'il défendra envers et contre tous, puisqu'un suicide risquerait de détruire la respectabilité de la famille Trudelle. Lorsqu'il se présente à l'hôpital, c'est donc dans l'intention bien arrêtée de faire cesser ces rumeurs et de rétablir la vérité, sa vérité.

La première personne qu'il rencontre sur son passage est Carole, l'amie de longue date de sa fille Jocelyne. Il l'apostrophe durement et, malgré ses protestations, lui intime l'ordre de s'asseoir et de l'écouter : « [...] j'ai d'quoi à t'dire : fa que assis-toi pis écoute. Ç'pas forçant ça. [...] Crisse, j't'ai dit assis-toé là, pis écoute : c'tu frança ? » (53). Dès les premières répliques, nous constatons qu'il a une piètre opinion des femmes. Pour lui, elles ne sont que des objets destinés à servir les hommes. Il les traite avec mépris, comme des êtres inférieurs : « Pis attends-toi pas que j'te ménage parce que t'as des boules » (54) et encore « T'es-tu r'gardée ? J'sais pas si tu l'sais, mais j'me laisse pas écœuré moi d'habitude, pis les tites touffes comme toi, ça m'fait pas peur (*sic*) » (55), lance-t-il violemment à Carole.

En fait, les raisons de ses attaques répétées sur Carole sont bien simples : Georges refuse d'accepter que Jocelyne ait fait une tentative de suicide et interdit à Carole de répéter ces « mensonges » car « y a pas d'suicide dans famille Trudelle, y n'a jamais eu, pis y en aura pas un aujourd'hui » (54). Lorsqu'elle lui dit qu'elle continuera à dire la vérité, il va jusqu'à la menacer ouvertement : « As-tu fini, là ? As-tu fini ta p'tite crise de nerfs ? Va-tu falloir que j'te fesse pour que tu prennes sus toi ? » (56). Il ose à peine croire que quelqu'un, une jeune femme qui plus est, puisse lui tenir tête. Il n'en a pas l'habitude, lui qui contrôle les femmes de son entourage.

Justement, qu'en est-il de sa relation avec sa femme ? Madame Trudelle<sup>18</sup> ne vit et ne pense qu'en fonction de son mari. Dès le début de la pièce et dans presque chacune de ses répliques, elle évoque le père, se demande où il est, ce qu'il fait, comment il réagira : « Comme ça vous pensez qu'y faut qu'je l'dise à son père ? Eh mon dieu, chus donc pas sûre que ça soye une bonne idée, moi, chus pas sûre

<sup>18</sup> Madame Trudelle n'a pas de prénom. Nous y reviendrons.

pantoute... » (33). Visiblement, elle en a peur et n'ose en rien le contredire : « [...] pis son père va tellement s'choquer qu'a fasse encore des histoires » (35-36). Elle le défend constamment (« [...] y s'rait v'nu, ben sûr, si y avait pas eu un empêchement [...] son père est pas un mauvais gars d'habitude [...] » [23]) et excuse ses comportements en prévenant le personnel infirmier que son arrivée risque de provoquer du grabuge. Elle a peur de ses réactions, de ses paroles : « [...] pourvu qu'y s'choque pas trop... ça l'rend malade » (25).

À son arrivée à l'hôpital, madame Trudelle a dû répondre aux multiples questions des infirmières concernant sa fille. Mais elle aurait préféré ne pas avoir à le faire, convaincue qu'elle a fait des erreurs, surtout que Georges, lui, « y répond toujours, pis ça fait du premier coup. Y sait quoi dire, son père. [...] Son père l'aurait su, lui, y aurait toute dit comme faut » (24-25). Elle n'existe pas sans lui, n'a pas de parole propre. Quand il est absent, elle est perdue et se questionne sur ses allées et venues, vivant constamment dans la culpabilité et la crainte de lui déplaire :

J'me d'mande si son père est r'venu à maison. Y aura pas à souper pis y va se d'mander oùsque chus. Savoir oùsqu'y s'rait, j'l'appellerais, pis j'y dirais de s'faire chauffer un ragoût d'boulettes...[...] J'ai toujours été là sus l'heure des r'pas...y va p'tête se mette à m'attendre pis y va s'choquer de pas m'voir arriver (27).

Davantage qu'à sa fille blessée, elle songe au confort de son mari.

Lors de la première scène où ils sont présents tous les deux, les didascalies annoncent que « *Georges entre. La mère réagit aussitôt, se lève précipitamment* » (66). On la sent vulnérable, attentive à ses moindres gestes, apeurée par ses réactions possibles. Ses premières paroles sont pour lui, pour son bien-être : « Ah...t'es là ? T'es monté ? T'as-tu diné ? Ta sœur t'a-tu donné d'quoi à manger ? Si t'as faim, y a une machine à sandwiches, j'peux aller t'en charcher une... » (66). Il lui dira qu'il prend maintenant les choses en mains et, par conséquent, lui demande de sortir de la chambre pour le « laisser [s]'occuper de t'ça icitte » (67). Malgré le désir de madame Trudelle de rester auprès de sa fille, Georges la fait sortir. La loi du père vient



interdire le désir de la mère : « L'ordre social, notre culture, la psychanalyse elle-même, le veulent ainsi : la mère doit rester interdite. Le père interdit le corps-à-corps avec la mère » (Irigaray, 1981 : 21). Il représente à la fois l'ordre social et l'honneur familial. Marie Laberge fait donc ici le procès du père, qu'elle condamne pour abus de pouvoir et absence totale d'empathie.

Il fera d'ailleurs la même chose la nuit suivante. Il envoie chercher sa femme aux petites heures du matin et elle obéit, ce que raconte l'infirmière à sa compagne : « Imagine-toi donc que l'mari est v'nu a chercher à trois heures du matin. Y a même pas monté, y l'a envoyé charcher par el Philipps d'en bas. [...] Est partie comme une flèche, pas d'bonsoir, pas rien » (95). Elle veut attendre Jocelyne, espère être la seule personne au chevet de sa fille : « Non, non, Georges, j'aime mieux rester, au cas.../ GEORGES : J'ai dit que j'resterais, moi, t'as-tu compris ? [...] / LA MÈRE : J'm'assirais icitte, j'dirais pas un mot. /GEORGES : Viens, m'en vas aller te r'conduire, là, t'es restée, ça paraît » (67). Apparaît ici en filigrane un rare moment de subjectivité maternelle, que détruira le père brutalement. Il intervient « [...] pour censurer, refouler, en tout bon sens et bonne santé, le désir de la mère » (Irigaray, 1981 : 15).

En fait, ce que veut Georges, c'est s'adresser à l'infirmière, sans témoin, pour chasser définitivement la thèse du suicide : « LUCIE : Comme ça, vous croyez pas au suicide ? / GEORGES : J'viens d'vous l'dire ! Êtes-vous sourde ? [...] Que j'vous voye, moi, inventer des suicides parce qu'y connaît rien ! [en parlant du médecin de Jocelyne] » (72-74). Au départ, il tente tant bien que mal d'adopter un ton doux, de convaincre par des clins d'œil complices. Mais quand il constate que l'infirmière refuse d'adopter son point de vue, Georges redevient lui-même, hausse le ton, blasphème et insulte l'infirmière tout en la menaçant :

Aye, me prends-tu pour une valise ? On l'sait qu'c'est toujours vous aut' qui a l'gros boutte. [...] M'as rester icitte, moi. Envoÿe, grouille-toi l'cul, va m'charcher l'docteur ! [...] Aye, écoute-moi ben, toi : si tu t'mets du bord de ta gang, tu vas t'faire barrer aussi vite qu'les aut'. C'pas parce que t'es cute que j'vas t'ménager (74-75).

Et comme il l'a fait plus tôt avec Carole, il dénigre la femme en plus de l'infirmière, tentant ainsi de regagner le pouvoir patriarcal qu'il sent lui glisser entre les doigts : « Ouain, t'es t'aussi ben d't'en occuper : si t'es t'icitte pour te marier, tu vas manquer ton coup aujourd'hui, t'auras pas l'temps de t'brasser l'cul d'avant tes beaux tits docteurs [...] » (77).

Georges se montre donc méprisant et sexiste envers les jeunes femmes de l'âge de sa fille. Mais comment a-t-il traité celle-ci ? Nous apprenons qu'il a chassé sa fille de la maison, lorsqu'elle avait dix-huit ans, parce qu'elle ne payait pas toutes ses dépenses. À ses yeux, Jocelyne est une lâche, une sotte et une putain. Laide et « toujours l'air de pas avoir de cul » (57), elle n'a de talent que pour se droguer. Selon lui, les femmes sont faites pour plaire aux hommes et pour leur obéir. Il ressemble aux pères patriarcaux que décrit Adrienne Rich :

Le patriarcat réclamerait que les femmes assument non seulement l'essentiel de la souffrance et du sacrifice de soi qu'implique la perpétuation de l'espèce, mais encore que la majorité de cette espèce, à savoir les femmes, soit condamnée à une soumission inconditionnelle, et à une parfaite ignorance (1980 : 39).

Georges Trudelle multiplie les ordres et nargue tous ceux qui osent lui tenir tête. Lorsqu'il entre dans la chambre où est alitée Jocelyne, comme nous l'avons mentionné précédemment, il oblige sa femme à quitter les lieux et invective ensuite l'infirmière. Lorsque celle-ci insiste pour qu'il baisse le ton parce qu'il « fait du tort » à sa fille, il réagit avec agressivité : « J'ai pas d'ordre à r'cevoir de toi » (77). Suite à cette altercation entre l'infirmière et son père, Jocelyne s'éloigne vers le pianiste en chantant :

Laissez-moi donc tranquille  
 Avec vos yeux fermés  
 Vos yeux organisés  
 Vos yeux bétonnés.  
 Laissez-moi donc m'enfuir  
 Vous me terrorisez  
 Vous m'étouffez trop l'âme  
 Avec vos mains qui serrent (78).

On voit donc dans la réaction et les paroles de Jocelyne le rôle que joue son père dans sa vie et dans sa décision finale de se laisser glisser vers la mort. Georges Trudelle refuse de l'aimer telle qu'elle est. Intrinsèquement violent, il a toujours terrorisé sa fille, s'opposant constamment à elle. Voilà un personnage, Jocelyne, qui « [...] se trouve menacé dans son être même, dans sa propre existence : il ne peut satisfaire l'opposant qu'en disparaissant » (Ubersfeld, [1977] 1993 : 78). Georges est même allé jusqu'à la frapper physiquement, ce que confirme la mère tout en l'excusant, comme s'il n'y était pour rien : « [...] des fois la main y part plus vite qu'y voudrait [...] » (28). Il semble se moquer éperdument de sa fille, puisqu'elle n'est qu'une femme comme toutes les autres femmes. Lorsqu'il parle de sa fille à Carole, c'est en termes péjoratifs qui montrent le peu de respect qu'il lui témoigne.

Pour Georges Trudelle, les femmes ne sont que des objets sexuels. Jocelyne et sa mère sont à peine dignes de vivre puisqu'elles sont nulles dans ce champ d'activités. Sa fille n'étant pas séduisante (« l'air de pas avoir de cul »), elle ne l'intéresse pas. Il ne peut imaginer d'autres liens avec les femmes que celui de la séduction. Il n'a certainement pas envie « de payer pour quequ'un » qui n'a pas l'air d'une vraie femme, « pour une hostie de fatigante qui parle jamais pis qui te r'garde tout l'temps comme si tu disais des niaiseries » (54). Françoise Couchard affirmait que

[t]oujours située dans l'en-trop ou dans l'en-moins sur le plan de la sexualité, elle [la fille] le sera également sur le plan de la pensée, accusée d'être sotte ou superficielle, alors qu'on lui refusait toute nourriture intellectuelle qui aurait permis d'alimenter une pensée tournant à vide (1991 : 86).

Voilà bien la situation de Jocelyne, assujettie à une parole et à un regard paternels qui la condamnent sans appel.

Georges ne regrette surtout pas ce qu'il a fait, totalement incapable de la moindre introspection. Il n'a rien à se reprocher : « Ben moi, je l'ai pris, j'l'ai élevée, pis j'ai payé pour pendant vingt ans : pis ça, crisse, ça s'appelle faire c'que t'as à faire dans vie » (60). Ce n'est pas de sa faute si sa fille sortait et buvait tous les soirs et ne pouvait garder un travail. Et si sa vie était ennuyeuse, c'était parce qu'elle « était pas normale [...] un peu craquée [et qu'] a l'a dû virer folle pour vrai » (61). Le père se plaît à dire que la fille est comme la mère, « pas vite vite » (69) et que toutes les deux « perdent les pédales pas mal vite... un peu cracke-pot sus é bords... pas assez pour enfarmer, mais... » (70). Le père déteste la folie puisqu'elle représente la désobéissance à sa loi : « L'ouverture de la mère, voire l'ouverture à la mère, apparaissent comme la menace de contagion, de contamination, d'engouffrement dans la maladie : la folie » (Irigaray, 1981 : 22), ce qui déteint sur Jocelyne puisqu'elle envisage, à son tour, l'approche de la folie : « Et si plus rien ne m'arrivait/Que la dérive et la folie » (20) et « L'espoir passe par la folie » (99). Mais contrairement aux croyances de son père, Jocelyne voit plutôt dans la folie, qu'elle assimile au refus des normes sociales, un espoir de liberté.

Malgré le pouvoir mortifère qu'il a sur elle, Jocelyne refuse de se laisser tuer par les mots de son père : « Laissez-moi me préserver/Avant de crever par vos mots/Avant dmourir du silence/Qui hurle que tout est mort, mort » (79). Elle est prête à l'affronter pour pouvoir enfin accéder à l'amour de sa mère. Mais comment cette dernière s'est-elle acquittée de sa tâche ? Jocelyne a-t-elle été nourrie, aimée par celle qui l'a éduquée ? A-t-elle été instruite sur les difficultés et les plaisirs de la vie ? Pour toute réponse, la mère n'avait que la loi du père.

#### 4.3.2 Le portrait et la voix de la mère

Nous avons vu que madame Trudelle vit dans la crainte de son mari et dans la soumission à sa volonté. Par sa passivité, par son incapacité à agir et à parler à sa fille, elle prive Jocelyne d'un appui précieux et la pousse ainsi vers la mort. Jocelyne sait qu'elle ne pourra jamais espérer obtenir la moindre manifestation d'affection de son père, mais elle a toujours eu l'espoir d'atteindre sa mère.

Parce qu'elle n'a pas la force ni même le désir de contester l'autorité de son mari, madame Trudelle se soumet. La servilité qui caractérise toute son existence ne peut que l'éloigner de sa fille. Elle ne peut aimer et accepter Jocelyne parce que Georges n'aime pas et n'accepte pas sa fille. Elle n'est pas en mesure de comprendre le geste de sa fille. Elle est même incapable de le nommer puisque son mari lui dit qu'il s'agit d'un accident. Il la prive donc de sa parole une fois de plus.

Lorsque Jocelyne habitait encore à la maison, madame Trudelle l'attendait patiemment la nuit. Mais au moment où sa fille rentrait, aux petites heures du matin, elle restait muette et retournait tranquillement se coucher auprès de son homme, sans un mot pour sa fille. Lorsqu'elle est confrontée à la possibilité que sa fille ne survive pas, elle dit qu'elle « va prier, mais l'bon dieu décidera. Y f'ra au mieux » (32). Souhaite-t-elle que Jocelyne reste en vie ? Elle l'ignore probablement. L'infirmière essaye tant bien que mal de secouer cette femme apathique, de lui faire comprendre qu'elle doit parler à sa fille parce qu'elle peut l'aider à s'accrocher à la vie. Mais madame Trudelle ne sait pas quoi lui dire. Elle ne lui a jamais parlé : « J'sais pas parler, moi... j'parle jamais... [...] qué cé que j'pourrais ben t'dire ma pauv' enfant ? » (36). La mère, presque muette devant sa fille, n'a donc jamais pu répondre à ses besoins, lui dire son affection, lui transmettre des valeurs lumineuses. La mère est donc sans parole de vie pour sa fille ; elle ne peut la sauver du père, étant à l'opposé de la mère vivifiante que décrit Adrienne Rich (1980).

Madame Trudelle est présente dans plusieurs tableaux de la pièce. On la retrouve au chevet de sa fille, dans la chambre d'hôpital. Dans les didascalies, Marie Laberge nous donne déjà une idée assez précise de ce que vit cette femme, de l'image qu'elle projette, de son caractère : « *La mère est assise sur une chaise qui est placée au dos du lit. Pas une minute, elle ne regarde sa fille... Peu de gestes, une fièvre intérieure, une fatigue, une vieillesse prématurée. On doit la sentir vaincue d'avance* » (22).

Madame Trudelle n'agit pas par méchanceté. Comme d'autres mères maltraitantes de la littérature québécoise, « [e]lle nous est donnée à voir dans son contexte psychologique, mais aussi social : femme abandonnée ou maltraitée par son mari [...] elle est le plus souvent blessée, démunie » (Saint-Martin, 1999 : 53). En effet, elle vit dans un climat de violence psychologique extrême. Son mari la domine totalement et a détruit chez elle toute identité. Elle a constamment peur de se tromper, de ne pas se rappeler. Elle n'a aucune confiance en elle, ne cesse de se confondre en excuses. Elle se dévalorise continuellement. Le leitmotiv du « pas capable » revient page après page. Elle est inapte à penser seule, doit faire appel au témoignage d'un tiers. Elle est un gouffre sans fond, comme sa fille le sera. Comment pourrait-elle, dans un tel contexte, agir différemment avec sa fille, lui donner ce qui lui est refusé, soit une identité, de l'amour-propre, l'espoir d'une vie meilleure ? La mère ayant été à toutes fins pratiques tuée par le père, la fille ne peut donc pas rester en vie.

Madame Trudelle est une femme éteinte, remplissant à la perfection le rôle social qui lui a été attribué par l'institution de la maternité : répondre aux moindres désirs de son mari, élever les enfants dans le silence, leur transmettre les valeurs patriarcales et faire acte d'abnégation car on attend d'elle qu'elle « [...] remett[e] ses enfants au système patriarcal éducatif, juridique, religieux, et sexuel. En fait, on attend d'elle qu'elle les prépare à entrer dans ce système, sans rébellion ni déséquilibre, et à le perpétuer au long de leur propre existence d'adultes » (Rich, 1980 : 57). Sa misère, sa « [...] défaillance même est le signe d'un malaise collectif qui

[la] dépasse et dont [elle n'est] que la manifestation individuelle » (Saint-Martin, 1999 : 54).

La perspective qu'adopte la pièce est celle de la fille puisque Jocelyne est constamment présente sur scène, est l'objet de toutes les remarques et possède un langage différent, poétique. Cependant, la mère, bien que muette sur ses propres sentiments, se laisse deviner : « Se profile donc en creux une subjectivité maternelle, qui devient meurtrière peut-être justement à force de ne pas être entendue » (Saint-Martin, 1999 : 54). Qui pourrait entendre madame Trudelle ? Elle est incapable de s'entendre elle-même, assourdie par les cris et les demandes incessantes de son mari, seul objet de ses préoccupations. Sa fille vient d'avoir un geste désespéré mais madame Trudelle n'a de mots et de pensées que pour ce mari, ce père qui « était pas d'bonne humeur à cause du char » (23). Madame Trudelle est totalement dépourvue de courage. Elle est dépourvue également de toute tendresse ; elle n'est qu'une présence silencieuse. Il s'agit plutôt ici d'un amour « institutionnel et sacrificatoire » (Rich : 244). Madame Trudelle représente la parfaite victime consentante d'un homme brutal, dont elle applique à la lettre le pouvoir et les désirs.

Madame Trudelle, on le devine, n'a pas d'identité propre. Elle ne vit que par et pour les autres, ce que démontre le choix fait par l'auteur de la priver d'un nom. On l'appelle toujours « la mère »<sup>19</sup>, alors que les autres personnages auront droit à un nom. L'absence de nom évoque son absence en tant qu'être humain : « Donc, une mère, c'est quoi ? Quelqu'un qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité » (Irigaray : 1985, 87). Madame Trudelle n'a pas de prénom et ne possède, pour tout nom de famille, que celui de son mari. D'ailleurs, celui-ci se contente de l'appeler « la mère ». Or, « [s]i la mère n'a pas de nom, pas d'identité personnelle, la fille ne s'affirmera qu'à grand-peine, ou, bien

---

<sup>19</sup> Dans un article de la revue *Jeu*, n° 31 (1984), Diane Pavlovic s'était déjà penchée sur le fait que la mère n'avait pas d'existence propre, ne possédant aucun prénom et n'existant que par le nom de son mari (p. 143).

plus souvent, se perdra » (Saint-Martin, 1999 : 19). En effet, Jocelyne, seule, s'est égarée.

Madame Trudelle est dépossédée de son nom comme elle est dépossédée de tout souffle de vie. Elle n'existe que par les autres puisque le « [...] père de la famille traditionnelle est le propriétaire de sa femme et de ses enfants » (Saint-Martin : 13). D'ailleurs, lorsque l'infirmière lui demande : « Vot' mari est-tu... », madame Trudelle est incapable de répondre « *mon* mari ». Les déterminants possessifs « mon, ma, mes » sont rayés de son vocabulaire. Elle ne possède rien, elle ne s'approprie rien. Elle est dépersonnalisée : « J'sais pas parler, moi... J'parle jamais » (34). Elle dira plutôt : « son père travaille ». De plus, elle est incapable de parler d'elle-même. Son discours regorge des pronoms « il » et « elle », mais le « je » en est pratiquement absent. Elle est privée de la vraie parole, celle qui reconforte, qui apaise, qui aime. Qui plus est, elle avoue ne pas être en mesure de parler à son mari. Elle répète à plusieurs reprises que sa sœur « pourrait mieux y dire qu'elle » (38). La mère est donc tenue à l'écart du langage. Et la fille, que tous disent silencieuse et renfermée, n'accédera à la parole qu'au seuil de la mort.

#### 4.3.2 Le portrait et la voix de la fille

Par la voix des autres personnages, l'auteur nous présente quelques descriptions de la Jocelyne « vivante ». Les perceptions sont variées et reflètent le lien que chacun entretenait avec elle. Le portrait que dresse la mère est plutôt succinct. Elle nous décrit Jocelyne comme étant une fille peu bavarde, qui ne se confiait pratiquement jamais. Bien que son mari lui répète que Jocelyne se droguait, prenait un verre et menait une vie dépravée, madame Trudelle n'en croit rien. Il est vrai que Jocelyne rentrait tard le soir, mais cela permettait à sa mère de l'attendre tranquillement.

Le tableau que brosse son père est beaucoup plus détaillé et aussi plus critique : une jeune fille fatigante qui ne parlait jamais, paresseuse, empotée, « niaiseuse » et laide. Elle était incapable de s'organiser seule, buvait tout le temps, couchait avec



n'importe qui et ne pouvait garder un emploi. Finalement, comble de malheur, Jocelyne « a l'était un peu craquée, a l'a jamais été ben normale » (61).

Ses amis, Carole et Ric, la décrivent comme une personne « corrique » (111). Fille volontaire mais angoissée par sa solitude, Jocelyne se sentait laide. Malgré tout, elle rêvait d'amour. Elle souffrait terriblement du rejet constant de sa famille, victime d'une enfance plutôt difficile vécue entre une mère apathique et un père dominateur.

Ces portraits fort différents de Jocelyne facilitent la compréhension du personnage et fournissent l'explication du geste désespéré de celle-ci ainsi que les raisons motivant l'utilisation du langage accusateur qu'elle emploie dans plusieurs chansons. Sa présence sur scène fournit encore d'autres indices sur sa sensibilité et sa douleur.

Nous pourrions résumer ainsi les caractéristiques qu'a données l'auteur à l'« autre » Jocelyne, celle qui côtoie la mort : femme blessée, désespérée, implacablement lucide et consciente de ses difficultés et de sa détresse. Jocelyne est constamment à la recherche d'amour, ce que trahissent ses gestes et ses paroles. Elle est un gouffre sans fond, elle éprouve un besoin insatiable d'être aimée.

La parole donnée à Jocelyne est différente de celle attribuée aux autres personnages. L'auteur impose ici une distinction majeure : Jocelyne utilise un langage chanté, poétique. Par le fait même, la structure de la pièce est éclatée, regroupant des dialogues réalistes entrecoupés de monologues intérieurs faits de poésie et de chansons déchirantes. La parole imaginaire de Jocelyne s'inscrit donc dans un registre différent de celui des autres personnages, rationnel et utilitaire, et propose un écart frappant avec le langage négligé et vulgaire du père. Elle emprunte un français normatif, très poétique, alors que les autres utilisent davantage le langage québécois relâché. Le mimétisme présent chez la fille (parole rare comme chez la mère) s'évanouit à l'orée de la mort ; Jocelyne s'exprime avec aisance par la poésie et les chansons, comme si elle s'était enfin libérée.

Le langage qu'invente Jocelyne, ce nouveau langage chanté n'est pas celui du père, brutal et terre à terre. Il correspond plutôt à un univers onirique dans lequel elle espère retrouver ses désirs perdus, comme le dit Luce Irigaray :

Nous avons à trouver, retrouver, inventer, découvrir, les paroles qui disent... les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles. Un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent « corporel » (Irigaray : 28-29).

Jocelyne est physiquement présente sur scène, tout au long de la pièce, mais ses paroles expriment l'éloignement, la solitude. Elle est invisible pour les autres personnages, même si elle les frôle et leur parle. Marie Laberge précise, dans ses didascalies spatiales, très présentes tout au long de la pièce, que la comédienne qui tiendra le rôle de Jocelyne devra se déplacer, contourner ses parents, ses amis, les approcher et les toucher. Mais toute tentative de rapprochement avec eux est utopique. Jocelyne choisit une autre voie, celle du pianiste. Elle refuse ainsi le monde du mensonge. Elle sait, elle voit, elle comprend, alors que, selon elle, les autres refusent de voir la réalité en face : « Vos oreilles sont en cire /Et vos cœurs en plastique » (39).

Le pianiste, représentant de la mort, exerce sur Jocelyne une fascination indéniable puisque c'est sur sa musique qu'elle chante son désespoir. Elle s'exprimera ainsi à onze reprises durant la pièce. Le langage utilisé, particulièrement suggestif, a un rôle indispensable. Il trace une ligne, ou plutôt, crée une certaine distance entre l'univers de Jocelyne et celui des autres personnages : « Je marche en haut » et « Que vous êtes loin » (20).

Les chansons qu'elle interprète respirent la douleur et le désespoir. Jocelyne chante toujours au moment où le pianiste commence à jouer, quand il l'attire vers lui. Lorsque la mort approche, elle retrouve les mots. Dans les premières pages du texte, elle parle de douleur et utilise les mots « folie », « enfuir », « peur », « force déclinante », mort qui « fait son nid dans ma vie » (52). Ces mots font référence à sa

vie, au fardeau qu'elle porte, à l'autodestruction. Ils ne sont reliés qu'à elle. Mais lentement, au fil des chansons, les mots deviennent plus durs, plus accusateurs envers ceux qui l'ont fait souffrir.

Les paroles se métamorphosent, le désir de mort qui assaille Jocelyne se précise puisqu'elle devine le consentement des autres à ce qu'elle choisisse la mort. Jocelyne est une femme lucide : « Et vos murmures consentants / Coulent dans le sel de mes larmes » (99). Bien qu'elle conserve un infime espoir, celui-ci s'amenuise rapidement.

Rappelons que Jocelyne entend les autres personnages. Ils agissent sur elle et leurs paroles peuvent lui être fatales. Elle est ignorée par eux puisqu'elle est totalement absente des dialogues. Elle ne peut les faire réagir. Elle n'est présente que pour les spectateurs, qui la voient regarder et toucher les autres sans pouvoir les atteindre.

#### 4.3.4 La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère patriarcale

Quelle est la qualité de vie de madame Trudelle ? Comment peut-elle donner des armes à Jocelyne pour lutter, pour combattre, pour créer ? Que sa mère soit une victime consentante « [...] non seulement humilie mais encore mutile la fille qui l'observe » (Rich, 1980 : 241). C'est une pauvre femme qui vit dans la crainte de son mari et qui offre à sa fille le spectacle de sa souffrance.

Car madame Trudelle accepte son rôle de victime. Elle n'est pas un modèle pour sa fille, ne peut la conseiller, l'éduquer, lui permettre de s'épanouir, lui indiquer les multiples possibilités de la vie. Elle ne peut que transmettre son rôle de victime : « [l]a qualité de la vie de la mère est le legs majeur qu'elle puisse faire à sa fille ; car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d'elle, d'un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent » (Rich, 1980 : 245). Madame Trudelle n'a rien à léguer à Jocelyne.

Elle ne pense pas par elle-même, emprunte constamment les idées du père. Luce Irigaray demande justement : « Mais comment, pour nous les filles, avoir un rapport personnel et se constituer une identité par rapport à quelqu'une qui n'est qu'une fonction ? » (1981 : 86). Jocelyne, manifestement, n'y parvient pas. Comme sa mère, elle est sans regard, sans parole, sans corps, sans désir propre. Elle est incapable de s'approprier un langage. Comme sa mère, « a parlait pas gros ». Toutes deux préfèrent le silence à la confrontation (Jocelyne n'a pas parlé de son projet de suicide à Carole, la mère ne dit rien au père). Sur scène, elles ne sont que deux présences fantômes, qui ne s'affirment pas. Le père, d'ailleurs, les compare souvent : « Y a ben assez d'sa mère qui parle pas : deux martyres dans maison, moi, c'est trop ! » (54). Adrienne Rich questionne :

Qu'entend-on par éducation des filles ? Qu'aurions-nous aimé avoir, ou de quoi aimerions-nous pouvoir disposer, en tant que filles, ou avoir le loisir de donner, en tant que mères ? Par-dessus tout, nous avons besoin de confiance et de tendresse ; mais des femmes grandissant dans un monde qui leur est à ce point hostile, ont besoin d'une rare qualité d'amour pour pouvoir apprendre à s'aimer elles-mêmes (1980 : 244).

Lorsque Madame Trudelle parle de sa fille, elle devient hésitante. L'auteure a entrecoupé les phrases de la mère, lorsque celle-ci fait allusion à l'« accident », d'un « temps », d'une hésitation. Ces louvoiements extériorisent la peur que ressent ce personnage, peur d'envisager une autre possibilité et d'ainsi confirmer les propos de l'infirmière, qui, elle, se permet de prononcer les mots « tentative de suicide ».

Lorsque l'infirmière essaie de la sensibiliser aux souffrances de Jocelyne, tente de lui expliquer les conséquences de ce geste extrême, madame Trudelle ne comprend pas. Elle détourne la conversation, parle de son mari, de ses habitudes. Elle est incapable de s'adresser à sa fille, ne sait pas quoi lui dire puisqu'elle ne sait pas qui elle est. Elle ne lui a jamais parlé.

Mais Madame Trudelle est aussi violente : une violence agissante, impitoyable, la violence de l'inertie. Elle refuse de bouger. Elle est bien sûr une victime. Mais par son

inertie, elle agit sur Jocelyne, aussi sûrement que son mari peut le faire, voire davantage puisque Jocelyne n'attend plus rien de son père.

Ainsi, elle a une forte emprise sur sa fille. Elle provoque chez Jocelyne un terrible sentiment d'impuissance. Cette dernière voudrait voir sa mère sortir de son immobilisme, réagir enfin à quelque chose. Mais même sa tentative de suicide ne réussit pas à la bousculer. Elle demeure presque indifférente à la souffrance de Jocelyne. Madame Trudelle pousse assurément sa fille vers la mort :

*C'est très précocement que la fille pressentira ce que sa mère veut d'elle et veut pour elle ; cette volonté d'emprise maternelle entraînant en retour le jeu de la pulsion de mort, où s'intriqueront les sentiments dépressifs d'une fille qui se sent ou se croit incomprise, et des affects persécutifs induits par l'imposition de modèles trop contraignants (Couchard, 1991 : 85).*

Jocelyne se sent impuissante puisqu'elle est incapable de faire réagir sa mère, et encore moins de la rendre heureuse.

L'absence du regard de la mère empêche assurément Jocelyne de s'épanouir : « Sans le regard de la mère, la vie ne vaut pas d'être vécue » (Saint-Martin, 1999 : 77). Jocelyne ne souhaitait qu'une chose : être aimée de sa mère. Pouvait-elle espérer obtenir de cette femme éteinte une seule caresse, une seule parole, une seule étreinte? Elle le crie, le chante.

Malgré les mots déchirants prononcés par la mère, l'espoir de Jocelyne est toujours présent : « vous pouvez m'aimer » (37). Mais les répliques subséquentes auront un effet désastreux sur elle. Madame Trudelle refusera d'admettre que sa fille ait peut-être eu des motifs pour se suicider. Elle est totalement sourde à la détresse de sa fille. Jocelyne chante alors ces mots terribles : « Ma voix ne porte plus / Personne ne peut m'entendre » (39).

Seule Madame Trudelle aurait pu insuffler à sa fille un nouveau souffle de vie. Jocelyne a tout mis en œuvre pour obtenir de sa mère un geste d'affection ou encore

une parole encourageante. Sa mère est la grande responsable du choix final de Jocelyne :

Car ce qui atteint Jocelyne n'est pas la vérité de Georges assénée de façon brutale mais plutôt le mystère de la mère. [...] Jocelyne ne désirant pas être aimée de son père ou l'attendrir, [...] elle désirait briser la mort de sa mère, savoir si elle était aimée ou rejetée d'elle, elle aspirait à sa mère (dossier Laberge, 1992 : 141).

Dans un dossier qui suit le texte publié aux Éditions Boréal (1992), Marie Laberge propose sa propre vision de la mise en scène de la pièce, de la disposition de l'espace scénique ainsi que de ses choix quant aux déplacements des comédiens. Il est essentiel d'y faire référence puisque ces indications revêtent une importance particulière pour la compréhension de la relation entre Jocelyne et sa mère. Marie Laberge souhaite que Jocelyne touche affectueusement sa mère. Évidemment, pendant ces multiples tentatives de séduction de la part de Jocelyne, la mère reste de glace, même si Jocelyne « s'enroulait littéralement aux pieds de sa mère, l'implorant presque, posant sa main sur son visage » (150). Elle entoure cette mère qu'elle aime désespérément : « Jocelyne n'avait que le visage qui reposait au niveau des pieds de la mère. Elle pouvait alors la regarder, aspirer à être vue, considérée par elle, ramper à ses pieds... » (dossier Laberge : 139). Elle voulait « savoir si elle était aimée ou rejetée d'elle ». Rien n'y fait. L'indifférence maternelle la jettera dans l'abîme, la guidera vers le pianiste. Laberge dira : « la mère siégeait au centre d'une toile d'araignée, immobile, faisant un tout avec le mur de la mort » (dossier Laberge : 151). Jocelyne désire-t-elle s'éteindre, mourir pour enfin rejoindre sa mère qui, elle, semble morte depuis toujours ?

Un peu plus loin dans le texte, Jocelyne se rapproche du piano, mais ne l'atteint pas. Elle rebrousse chemin au moment où sa mère entre dans la chambre. Elle espère un geste ou une parole. Madame Trudelle veut bien attendre sa fille, comme lorsqu'elle habitait encore à la maison. Mais rien de plus. Elle est coupée de toute émotion. Elle n'existe pas.

C'est le langage d'une possible relation mère-fille que Jocelyne invite sa mère à vivre, mais celle-ci en est incapable :

Il y avait, il y a, chez la plupart d'entre nous, une fillette qui aspire encore aux soins d'une femme, à sa tendresse, à son approbation, qui aspire à voir mettre au service de notre défense la puissance d'une femme, qui a la nostalgie de l'odeur, de la caresse et de la voix d'une femme, des bras solides d'une femme nous enveloppant, dans les moments de peur et de peine (Rich, 1980 : 222).

L'auteur propose donc un nouveau langage, hors norme et hors de la loi du père, celui dont parle Luce Irigaray, cette clé de la communication mère/fille. Mais elle le place dans un contexte où il est déjà trop tard. Le langage ne devrait pas se substituer au corps à corps mais plutôt l'accompagner ; ici, le corps-à-corps tant souhaité est dorénavant impossible. La mère n'a pas réussi à pénétrer ce langage. Elle s'est depuis longtemps réfugiée dans le mutisme. Elle est incapable de parler à sa fille, de la ramener à la vie. Elle lui refuse la parole comme elle lui refuse le corps-à-corps.

Jocelyne, tout comme sa mère, était silencieuse, la parole lui étant étrangère, refusée. Elle la trouvera dans l'approche de la mort... donc trop tard. Car « [p]our promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole » (Irigaray, 1981 : 87). Irigaray poursuit ainsi :

Quant à nous les filles, si le rapport à notre mère est un rapport au besoin, sans identité possible, et que nous entrons dans le désir en devenant objet du désir du père, qu'est-ce que nous savons de notre identité et de nos désirs ? Rien. Ça se manifeste en souffrances somatiques, en cris et revendications, justifiés d'ailleurs. Ce qui nous reste en fait du rapport à notre mère, c'est la plainte. Un petit enfant se plaint, crie... (1981 : 89).

Il suffit d'entendre les plaintes et les cris de Jocelyne pour en saisir tout le tourment : « Et seule jusqu'à l'horreur/Et privée de lumière/Je ne peux plus marcher/Je tatonne en hurlant » (39) et « Il fait si noir, maman/Rien n'avait de raison/Que le mal infini/Qui m'éclate et me ronge » (79).

Au-delà du désespoir, Jocelyne tente ici un rapprochement avec sa mère, espère la rejoindre. Mais il est trop tard. Le langage ne peut se rendre jusqu'à elle, la toucher. Il est ici trop près de la mort puisqu'elle ne l'a trouvé que dans la mort. Il reste dans le néant. Donc, l'ordre du père a encore une fois imposé sa loi. Le langage de la possible proximité extatique mère-fille devient utopique.

C'est la mort de la mère qui tue la fille puisque pour être une fille vivante, il faut une mère vivante. L'absence psychologique de la mère anéantit la fille, car aucun autre personnage n'est assez fort pour faire contrepoids à la mère.

La solution de Luce Irigaray, soit de « [...] faire le deuil d'une toute-puissance maternelle (le dernier refuge) et établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. En somme, nous libérer avec nos mères » (Irigaray, 1981 : 86), ne trouve pas ici d'écho. Jocelyne n'est visiblement pas assez forte, seule, pour ébranler l'ordre du père autoritaire. La libération de la mère est impensable. La mère ne pouvant pas s'émanciper, Jocelyne n'a pas su résister aux nombreuses pressions du père. Elle s'est identifiée à l'image qu'il avait d'elle : pas belle, pas intelligente. Elle trouvera sa réponse, sa liberté, dans l'attrait exercé par la mort, dans son étreinte, car la mort la caresserait, elle : « Offrir mon corps sans joie/Aux mains douces et lascives/De la mort, cette essentielle » (52). Faute de tendresse et de compréhension maternelles, elle préfère la mort, fantasmée justement comme un regard, une étreinte faite de douceur. Car elle sait très bien que « [s]i maint'nant je n'm'enfuis pas/Vous saurez bien, vous, me dompter » (20). Ce qu'elle refuse avec toute l'énergie du désespoir.

Bref, Jocelyne n'avait plus rien à espérer de cette relation mère/fille, bien que même au seuil de la mort, elle ait conservé un infime espoir d'obtenir de celle qu'elle aime une marque d'affection, un simple mot qui la rattache à la vie. Mais le dialogue est impossible et c'est la mort qui s'ensuit :



[L]es affects négatifs — la méfiance, l'amour-haine, la peur et l'incommunicabilité — rendent impossible le dialogue entre égaux, la réciprocité, la reconnaissance de l'autre qui sont les fondements de toute relation pleinement humaine. Or, sans cette reconnaissance, sans cette réciprocité, sans ce dialogue, c'est la mort qui advient (Saint-Martin, 1999 : 53).

Faute d'avoir pu parler à sa mère et de se faire regarder par elle, faute d'un langage et d'un lien à elles, Jocelyne se laisse aller vers la mort.

#### 4.3.5 Les solutions

Nous pourrions croire, a priori, que le désir de Jocelyne est de mourir pour échapper à l'indifférence qui imprégnait la plupart de ses relations amoureuses et familiales. Mais en examinant de plus près les mots utilisés par Jocelyne dans ses chansons, ainsi que la valse-hésitation qui caractérise ses déplacements, nous constatons que ce n'est pas ce que souhaite Jocelyne. Elle a certes commis un geste périlleux qui l'a rapprochée de la mort. Mais celui-ci cachait un besoin impérieux d'être reconnue, appréciée, aimée. La preuve est qu'elle ne répond pas tout de suite à l'appel languissant du pianiste, ne cède pas à son désir. Elle attend, dans l'espoir qu'un des siens saura lui parler, la toucher, l'aimer, lui donner le goût de rester en vie. Elle attend, elle « guette dans [leurs] yeux / Un éclair de bonté » (52) et « Si l'matin d'été est beau / Et respire de bleu de ciel / Alors l'espoir me reprend / De trouver le fil d'Ariane » (98).

Mais finalement, persuadée de se trouver dans une impasse, elle a un geste radical : le suicide. C'est sa dernière chance d'assouvir sa soif d'amour en éveillant la compassion et l'amour de son entourage. Pour cette raison, tel que mentionné plus haut, elle ne se dirige pas immédiatement vers le pianiste, représentation scénique de la mort. Elle veut que quelqu'un s'immisce entre la mort et elle, lui tende une main secourable et affectueuse. Elle verbalise ainsi son désir : aimez-moi !

Le geste de suicide de Jocelyne peut paraître paradoxal mais c'est le seul moyen qu'elle ait trouvé pour tenter un ultime rapprochement avec celle qu'elle aime, pour

lui arracher enfin une parole, un geste réconfortant. Mal lui en prend : ce geste ne viendra jamais.

Reste le pianiste, représentant scénique métaphorique de la mort, situé dans un lieu onirique, qui attire Jocelyne, la charme par sa musique envoûtante. Il symbolise la pulsion de mort qui habite Jocelyne, comme une force individuelle qui se confond avec elle, qui jouerait sur sa destinée. Il est un peu comme un arbitre qui observe attentivement et qui est conscient qu'il incarne une force déterminante sur laquelle les actants n'ont pas vraiment de pouvoir : « Il s'appuyait contre la chambranle, fixant Jocelyne qui entourait sa mère, bras croisés, pas pressé, quelquefois amusé par les tentatives de séduction de Jocelyne ou alors indifférent » (dossier Laberge : 148).

La décision de Jocelyne est alors irrémédiable : elle doit prendre la direction de la mort puisque sa mère aura été sourde à ses appels de détresse et d'amour : « La réaction de l'enfant devant le terrible pouvoir de la mère-victime fera éclater la violence, meurtrière ou suicidaire » (Saint-Martin, 1999 : 26). Même s'il s'agissait d'une fausse sortie, la mort demeurerait la seule délivrance. Comme le rappelle Rich, « [p]our des millions de filles, la mère représente celle qui leur a appris le compromis et, se détestant, elles s'efforcent de se libérer de celle qui leur a fatalement transmis les limitations et l'avilissement de la condition féminine » (1980 : 233). Jocelyne a certainement eu très peur de cette ressemblance, de ce silence, de cette inertie, peur d'être comme sa mère. L'unique solution pour elle, se libérer par la mort, pour qu'elle puisse être « [l]avée à tout jamais/D'une certaine enfance » (125).

#### 4.4 *La déposition* d'Hélène Pedneault

L'héroïne imaginée par Hélène Pedneault, Léna Fulvi, est une femme intelligente et assurée. Au moment où la pièce débute, elle est accusée du meurtre de sa mère, nommément d'avoir utilisé une seringue hypodermique pour lui injecter de l'air dans les veines.

Dans cette pièce à deux personnages, créée en janvier 1988, Léna est mise en présence d'un inspecteur de police chargé de l'interroger et qui confrontera ses paroles et sa version des faits, souhaitant lui soutirer des aveux. Les deux sœurs de Léna seront mises à contribution, sur enregistrement vidéo, livrant un témoignage incriminant sur ses comportements.

#### 4.4.1 Le patriarcat

Contrairement aux pièces analysées dans les chapitres précédents, particulièrement celles des années du préfémisme, la présence du patriarcat et de l'institution de la maternité se fait ici plus discrète.

Le personnage de Léna évoque le souvenir de son père, mais c'est pour rappeler ses liens privilégiés avec celui-ci :

Il m'emmenait à la pêche à la rivière aux Sables sur la barre de son bicycle. À la chasse aussi. Partout. Dans les quincailleries. Partout. Avec lui j'avais accès au monde entier. Aux pratiques de la fanfare, je m'assoiais sans dire un mot parmi les boîtes d'instruments vides (27).

Ils partageaient le plaisir de la lecture et du silence, formant « un clan aux yeux des autres » (27). Aucune référence n'est faite aux relations entre ses parents ou encore à des comportements de ceux-ci qui auraient pu être issus des valeurs patriarcales. Bien sûr, comme nous le verrons dans la section suivante, la mère de Léna est une femme de tête, autoritaire, qui gère sa maisonnée. Mais ses comportements ou ses paroles, rapportées par Léna, ne portent pas trace de la présence de cette institution. Pedneault n'explique en rien le comportement de la mère par la mainmise patriarcale sur cette femme de caractère et sur ses relations avec ses filles. Il s'agit donc, dans un sens, de la mère la plus coupable.

#### 4.4.2 Le portrait et la voix de la mère

C'est par la voix de Léna, par la perspective filiale, que le portrait de la mère nous est donné. Les deux sœurs de Léna, Laura et Lisa, communiqueront également des informations sur leur mère, dans des dépositions sur vidéo. Mais leurs évocations maternelles se résument à bien peu de choses. Le portrait le plus complet, mais pas nécessairement le plus objectif, faut-il le préciser, nous est donc donné par Léna à travers sa propre subjectivité et ses propres souvenirs d'enfant et de femme, sa propre douleur et sa propre déception. La mère n'a donc pas droit à la parole, ne pourra se défendre des multiples accusations de Léna à son endroit.

Dans le portrait-charge que Léna fait de sa mère, elle décrit une femme insensible, autoritaire, rancunière, susceptible, qui vivait dans un corps fait comme une « carcasse blindée, inusable, inoxydable » (34), corps soigneusement mis à l'abri des touchers ou des caresses de sa fille. Femme qui aimait la vie en société, la mère de Léna ne supportait pas que sa fille préfère l'ombre à la lumière. Léna affirme même que c'est par vengeance qu'elle l'a tuée, pour se délivrer, se libérer de la haine envers cette mère qui l'empêchait de s'ouvrir à quelqu'un d'autre : « Je n'étais capable d'aimer personne d'autre parce qu'elle ne m'avait pas répondu » (94). Lorsque Léna évoque le corps de sa mère, corps dont le contact lui était défendu, elle dira que c'était « un corps lourd, avec des ronds comme des lunes mais sans les cratères. Il est très important de le préciser parce que c'était un corps lisse, un corps corseté la plupart du temps. À des cratères on peut toujours s'accrocher » (33). On le voit, « [p]ersonne n'observe la mère avec autant d'attention que la fille mal-aimée. On pourrait même croire que toute la violence de la fille provient d'un désir de forcer le regard de la mère, d'obtenir enfin son attention » (Saint-Martin, 1999 : 71). Comme Jocelyne, Léna a attendu en vain un regard vivifiant de la part de sa mère.

#### 4.4.3 Le portrait et la voix de la fille

Dans un long témoignage, « matériau de choix pour la scène » (Jubinville, 2004 : 54), qui occupe presque toute la première partie de la pièce, Léna retourne vers l'enfance, pour en arriver ensuite aux événements entourant le drame. Ce témoignage sert donc d'acte fondateur de la pièce, des tensions qui naîtront et se développeront. C'est que Léna a vécu tout le drame dans un silence total, seule avec elle-même. Et maintenant, elle a besoin de parler, de raconter, de se livrer pour se libérer, comme le mentionne Yves Jubinville :

Témoigner sur scène, c'est rendre compte d'une expérience passée sous la forme d'un récit, mais c'est aussi et peut-être surtout tenter de restituer la sensation du désordre, ressentie au contact du réel à travers une attitude, une manière d'être, qui prend forme en dépit de fait qu'elle doive passer par la médiation du langage (2004 : 50).

Quand il venait des gens à la maison, Léna préférait, petite fille sauvage, se réfugier dans sa chambre, au grand déplaisir de sa mère qui ne comprenait pas et n'acceptait pas ce comportement farouche. Ce ressentiment sans cesse grandissant n'a donc pu engendrer qu'une femme brisée puisqu'elle a été privée de l'essentiel : « Je me promène dans l'existence, en apparence au complet, mais avec cette profonde sensation qu'il me manque quelque chose et que ça doit paraître. J'ai l'impression que tout le monde ne voit que ça, ce qui me manque... » (87). Léna éprouve donc la douloureuse sensation de ne pas avoir de corps, d'être un spectre qui ne peut se matérialiser puisqu'il n'a pu naître des mains d'une femme aimée : sa mère « n'avait pas de mains pour toucher » (87).

Le portrait que Léna fait d'elle-même est fortement teinté d'éléments négatifs. Détestant sa mère « depuis trente-cinq ans, [elle] l'[a] tuée à cause de ça » (68). Elle s'est donc bâti une solide carapace faite de révolte pour se prémunir de la tourmente. Femme forte, intelligente, orgueilleuse, autonome, elle dira : « Je suis née avec un parapluie, un paratonnerre intégré, dans un abri anti-nucléaire » (67). Elle se blâme, s'accuse, se juge sévèrement, ne s'épargne aucun commentaire désobligeant.

Constatant le ravage (Lessana, 2000) de cette haine sur Léna, le policier lui répète qu'elle est « dure » avec elle-même, ce qu'elle admet volontiers. L'autre mécanisme d'auto-défense qu'elle utilise à profusion est l'humour ou plutôt l'autodérision. C'est ce qui la sauve, dit-elle, de même que le sommeil. D'ailleurs, le policier lui répondra : « Votre humour ne se dément jamais. Contre vents et marées, pour continuer dans les comparaisons climatiques » (67). Il constate que cet humour permet à Léna de faire dévier la conversation, notamment lorsque celle-ci risque de faire surgir des indices susceptibles de percer sa carapace.

Les mots lui servent également de bouclier. Pedneault lui donne un vocabulaire riche, qu'elle manie avec aisance pour contrer les arguments du policier, lui faisant croire ainsi à une totale absence d'émotions de sa part : « Vos mots sont des écrans, chacun d'eux porte un gilet pare-balles, comme si j'étais armé jusqu'aux dents. Pourquoi? De quoi avez-vous peur ? Vous êtes organisée pour soutenir un siège » (88). Ses mots sont également de « multiples torrents qu'il faudrait harnacher » (95), métaphore qui suggère la tentative incessante de Léna de se cacher derrière les mots, de les utiliser pour s'esquiver.

L'image d'elle-même qu'elle nous renvoie dans les deux premières parties du texte est complétée par les dépositions de ses sœurs sur vidéo. Laura, la plus vieille des sœurs Fulvi, décrit Léna en des termes extrêmement péjoratifs : « C'était une sorte de monstre dans son genre » (53), une femme méchante qui prenait un malin plaisir à faire du mal aux autres et même à les frapper quand bon lui semblait. Elle allait, selon ses dires, jusqu'à briser sa mère : « [...] elle a menacé maman avec le gros cendrier en verre taillé du salon ; une autre fois, c'était avec un couteau de cuisine, le plus long qu'elle a trouvé. Elle a failli la tuer. Il aurait fallu l'enfermer. Elle n'était pas normale » (54-55). Voilà, selon Laura, une femme dépourvue de toute émotion, sauf pour le mépris et la haine qu'elle éprouvait pour sa famille, surtout pour sa mère. Portrait peu flatteur auquel la plus jeune des sœurs, Lisa, quoique avec un peu

plus de retenue, adhérera, ajoutant que Léna était sauvage et violente et qu'elle prenait un malin plaisir à faire de la peine aux autres.

Dans la troisième et dernière partie de la pièce, une fois que Léna a été confrontée aux allégations du policier soutenant qu'elle avait tué sa mère non parce qu'elle la détestait mais plutôt par amour, l'image qu'elle nous renvoie se métamorphosera sous les yeux approbateurs de celui-ci. Il assistera à cette transformation et soutiendra le changement de cap et d'attitude qui se manifestera petit à petit, au fil des répliques. Ce nouveau visage de Léna sera différent, plus humain, et permettra au lecteur-spectateur de constater que le rapport mère-fille a donné lieu à une multitude de sentiments beaucoup plus nuancés que Léna ne l'a laissé croire. Ici, comme le mentionne Lori Saint-Martin, « [...] la haine de la mère n'est que l'envers d'une folle passion pour elle. Accuser la mère revient encore et toujours à dire combien elle compte. Les affects négatifs — haine, mépris — sont l'envers d'une soif d'amour inextinguible » (Saint-Martin, 1999 : 70).

D'ailleurs, dans les didascalies qui ouvrent cette troisième partie, Pedneault met les choses en place et informe le lecteur que Léna a maintenant changé de ton puisqu'elle vit un déséquilibre, celui d'avoir été démasquée dans ses véritables sentiments par le policier : « *Son ton n'est plus jamais celui de la colère, de la rage, du cynisme. Plutôt écorché, cru, à vif, mais pas " emporté "* » (74). Emportée par un flot d'émotions, comme une tache qu'elle aurait souhaité garder enfouie au fond d'elle-même, ne voulant surtout pas admettre devant quiconque son amour pour sa mère, elle n'a d'autre choix, puisque l'auteure a choisi un lieu clos d'où Léna ne peut s'échapper, que de se laisser submerger par ces sensations. Les phrases longues et courtes se succèdent, se recourent, « comme un spasme, une contraction : celle de l'accouchement ou d'un battement de cœur » (73). Léna revient à la vie, remise au monde par les questions du policier.

Toutefois, elle n'accepte pas facilement de dévoiler à l'inspecteur son visage plus humain. Elle hésite, fait des volte-face, joue avec les mots, scènes parfaites de

confrontations théâtrales où deux protagonistes tentent de déjouer l'autre par toutes sortes de manœuvres. L'humour lui sert encore ici de rempart, de « scaphandre », (79) mais il est dorénavant accompagné d'images. Léna précise qu'elle en a besoin :

Je ne les utilise pas pour vous déjouer ou pour fuir. Elles sont une manière de vérifier ce que je sens. J'ai besoin de concret quand je suis dépassée par les événements. On les prend pour de l'esbroufe, de l'habileté, de la haute voltige en vue de tromper ou de changer de sujet. Non non, jamais (79-80).

Ce scaphandre, cette armure qui la protège contre les trop encombrantes émotions lui est vital, croit-elle.

Aujourd'hui, dira-t-elle, quand on ne l'aime pas, elle quitte la place, ce qu'elle ne pouvait pas faire enfant puisque l'enfance est « une prison à sécurité maximum » (85), comme dans la situation présente, où Léna ne peut fuir, étant enfermée dans un poste de police. Léna a peur de vivre pleinement les sensations ; elle craint la douleur qu'elles peuvent engendrer, le désarroi qu'elles peuvent créer. Car les gens aimés peuvent toucher, blesser, anéantir. Alors, elle se protège car « les gens qu'on aime sont tous des couteaux à cran d'arrêt qui peuvent s'ouvrir à tout moment accidentellement, il ne faut donc pas se tenir trop proche » (93). Quand quelqu'un essaie de lui tendre la main, comme le lui fait remarquer le policier, elle mord.

Voilà donc le portrait de Léna, de cette fille devenue femme, de cette fille mal aimée qui a tant voulu se protéger d'une relation mère-fille dévastatrice.

#### 4.4.4 La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère

Dans ce texte d'Hélène Pedneault, toute la place est donnée à l'épineuse relation mère-fille, puisque le cœur de la pièce réside dans ce meurtre présumé de la mère par la fille, bien qu'il n'y ait aucune confrontation sur scène entre les deux.

Dès les premières lignes, Léna, qui évoque des souvenirs d'enfance, nous amène sur ce terrain miné où elle et sa mère ne semblaient vivre que de confrontations. D'abord, par le biais de souvenirs empruntés à sa mère — « [h]eureusement qu'elle



était là pour me regarder vivre, sinon je n'aurais aucune espèce de biographie » (21), dit Léna, confirmant ainsi l'emprise maternelle puisque la mère impose à sa fille ses propres souvenirs —, elle se lance, avec un détachement feint, dans une série de réminiscences. Léna prend ainsi la parole et se livre, comme une source intérieure qui jaillit. Comme le souligne George Schlocker, « [l]e personnage explose en paroles [et l]a scène n'est donc point le lieu qui déclenche une action, elle est plutôt le lieu privilégié de l'introspection d'un sujet qui ressasse les événements d'un passé demandant à se réincarner » (1994 : 104). Léna revient encore et toujours à la froide indifférence de sa mère.

D'abord, elle évoque l'image d'une mère qui ne lui pardonne pas d'avoir prononcé, à six mois, comme premier mot, le mot « tante » plutôt que « maman » — cette tante Sauvage que Léna adopte comme mère substitut, nous y reviendrons —, premier matricide commis par Léna. Notons également l'absence du nom de la mère, comme si Léna à son tour lui refusait une identité. Tout semblait déjà s'aligner pour créer entre la petite fille précocement autonome et sa mère, des tensions qui ne feraient que s'accroître avec les années.

Ce que Léna retient de son enfance, c'est d'abord l'absence de contact physique avec sa mère. Comme le souligne Adrienne Rich, « [l]a connaissance première qu'a une femme de la chaleur, de la tendresse, de la nourriture, de la sécurité, de la volupté, de l'échange, lui vient de sa mère » (1980 : 215). Mais Léna ne connaîtra jamais cette proximité première mère-fille. L'attitude maternelle blessait profondément la fille, malgré son apparente indépendance. Elle s'est même rongé symboliquement les ongles pour faire disparaître ses doigts car elle s'est « toujours demandé à quoi pouvaient servir des mains si on ne pouvait pas toucher sa mère » (22). Elle n'arrive pas à comprendre comment une mère digne de ce nom puisse agir ainsi avec sa fille. Il n'y aura pas de véritable réponse dans la pièce.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une emprise clairement identifiée de la mère sur la fille mais plutôt d'une indifférence dont on ne connaît pas la source, la mère se

venge-t-elle sur sa fille ? Et si oui, de quoi ? Ces faits renvoient malgré tout à la notion d'emprise élaborée par Couchard, qui fait référence « à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre ; elle sous-entend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible (1991 : 3). Ici l'indifférence de la mère à l'égard de sa fille donne lieu à une forme d'emprise puisque Léna est constamment à l'affût du moindre geste maternel, retenue prisonnière de sa recherche d'un regard affectueux : « [l']empreinte de la mère est décisive [ici] ; c'est sa réaction par rapport à sa fille qui déterminera toute la vie de celle-ci » (Saint-Martin, 1999 : 70). C'est en effet le cas pour Léna.

Cette référence au corps « insubmersible » de sa mère prend racine dans un souvenir très précis raconté par Léna. En fait, des mots-images prendront forme plusieurs années plus tard, lorsque la fille, devenue adulte, relatera les faits dans son journal. C'est un moment-clé de la pièce qui laisse place aux premiers balbutiements de la haine, de la révolte de cette petite fille qui refuse de céder devant une mère glaciale qui lui impose tout. Elle n'avait que trois ans, mais déjà elle comprenait l'impossibilité d'une saine relation mère-fille. À partir d'un fait plutôt banal, parce que sa mère désirait prendre une photo et qu'elle détestait cela profondément, elle a traité sa mère de « maudite chienne », comme si, malgré son jeune âge, ces mots lui brûlaient déjà les lèvres et le cœur. « Comme un couteau », elle les a lancés à la face de celle-ci pour « [f]aire une brèche pour fuir, pour respirer, pour en finir avec cette enfance si longue dont je ne veux pas. Une brèche dans sa carcasse blindée, inusable, inoxydable, dans sa carcasse qui pique. Je ne veux pas caresser un cactus. Ne m'obligez pas à avoir envie de caresser un cactus » (34).

Lorsque Léna lui apportait des fleurs qu'elle-même avait cueillies avec tendresse, sa mère la rejetait avec agacement, la projetant dans un grand désarroi que décrivent avec précision Éliacheff et Heinich : « Cette froideur glaçante, cette inaccessibilité donne à la fillette l'impression d'être indésirable au sens fort, dérangeante, la renvoyant à un sentiment d'indignité (qu'est-ce que j'ai fait ?) voire au néant (est-ce que j'existe ?) » (2002 : 92). Rien pour elle. Rien ne pouvait ébrécher le mur que la

mère avait construit autour d'elle. Voilà comment Léna a toujours perçu celle-ci, essayant tant bien que mal de survivre à cette « relation pourrie » (82). Mais ce genre de relation ou plutôt cette absence de relation laisse des traces et peut causer d'importants dégâts. Comment Léna réagissait-elle ?

Les premiers sentiments que mentionne Léna sont la haine et la révolte envers cette mère insensible aux besoins de sa fille. Mais, comme le souligne Lori Saint-Martin, « [...] la haine de la mère n'est que la haine de soi, qu'on déplace pour mieux la nier » (1999 : 70). Léna avouera, plus tard dans la pièce, que c'est une véritable entreprise de séduction qu'elle a mise en œuvre pour amadouer sa mère, pour l'amener à constater sa présence, à l'aimer. Mais en vain. De cet amour déçu est née la rancune : « Alors je me suis mise à lui faire payer, à la détester. Et mon histoire de haine avec elle est dix fois plus longue que ma tentative d'amour. C'est la haine qui l'a emporté. On ne fait pas d'enfant quand on est incapable de leur donner de l'affection » (83). Comme le soulignent Éliacheff et Heinich,

[...] la fille ne dispose que d'une seule ressource pour n'être pas détruite — la haine. Mais si la haine envers la mère est un séparateur efficace, elle est en même temps dévoreuse d'énergie : comme toute passion, il lui faut se nourrir en permanence. La haine sépare, certes ; mais elle n'apaise pas (2002 : 103-104).

Se décrivant elle-même comme une enfant sauvage et solitaire, solitude qu'on sent toujours présente chez elle, Léna avoue au policier tout de go qu'elle haïssait sa mère et qu'il n'y avait en fait rien de plus banal. La haine l'a accompagnée dès l'enfance et elle dit même que « détester sa mère à ce point-là [était] un travail à temps plein » (48). Cette haine est-elle réelle ? Nous le verrons dans la partie consacrée au matricide.

Impossible ici d'imaginer le corps-à-corps avec la mère, lien espéré, régénérateur. À la question posée par Lori Saint-Martin à propos des textes « Le Torrent », *Mathieu* et *La Belle Bête*, « Comment devenir soi-même sans tuer sa mère ? » (1999 : 54), la pièce d'Hélène Pedneault répond : il n'y a sans doute pas moyen de le faire.

#### 4.4.5 Les solutions

Malgré cette vision plutôt pessimiste que semble proposer *La déposition*, des solutions sont tout de même envisagées par la dramaturge pour permettre à Léna d'évacuer la haine qui la gruge depuis toujours.

##### La sororité – la mère substitut

Dans sa tendre enfance, Léna a eu, près d'elle, une personne significative : sa tante Sauvage, arrivée à la maison pour aider sa mère après l'accouchement comme c'était la coutume à une certaine époque. Cette tante, célibataire, est restée à la maison à partir de ce moment-là. Cette « vieille fille » a rapidement adopté Léna et l'a traitée comme sa propre fille : « Elle m'emménait partout avec elle et m'appelait ma fille » (23).

Une filiation toute naturelle s'est donc développée entre la fille « sauvage » et sa tante Sauvage, filiation qui ne se créera jamais avec la mère. Cette relation tante-nièce, que sa mère n'appréciait pas car, selon Léna, elle « s'est sentie lésée dans son instinct maternel » (24), a pourtant permis à Léna de vivre d'agréables moments, de voyager avec sa tante, de l'accompagner lorsqu'elle travaillait et de profiter des multiples cadeaux qu'elle lui offrait. Avec elle, Léna se sentait vivre, libre de toute contrainte. Mais sa mère ne se gênait pas pour lui faire remarquer des ressemblances qu'elle considérait malsaines entre elle et sa tante, affirmant qu'elle « allait finir » comme elle. Et malgré l'amour de la tante, Léna n'a jamais pu se résoudre à ne pas être aimée de sa mère. À preuve, son refus de devenir mère à son tour.

##### Le refus d'enfanter

Léna expose, à deux reprises, son refus d'avoir des enfants. Les répliques sont très courtes, peu développées, mais elles méritent d'être signalées.

D'abord, Léna affirme que c'est par choix qu'elle n'a pas eu d'enfant, pour ne pas avoir à se répéter constamment. Boutade, certes. Mais la deuxième réplique est plus révélatrice. En effet, Léna dira, en évoquant le souvenir de sa mère, qu'on ne « fait pas d'enfant quand on est incapable de leur donner de l'affection » (83). Elle refuse d'enfanter puisque la « référence maternelle originaire fait défaut » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 304). Elle ne veut surtout pas reproduire les comportements insensibles de sa mère et, pour éviter de répéter les mêmes erreurs, elle rejette le modèle offert par celle-ci. Mais ce désaveu de la mère, parfois libérateur, risque aussi d'être destructeur, car la négation de la mère laisse la fille sans enracinement. Et, comme nous l'avons mentionné précédemment, ce désir de prendre définitivement ses distances d'avec la mère peut même parfois emprunter une voie dangereuse pour se terminer en matricide.

#### La haine et la révolte contre l'insensibilité maternelle

L'insensibilité maternelle a fait naître chez Léna une haine née de cette absence d'affection. Cette haine lui a servi de bouclier au fil des années. C'est du moins ce qu'elle laisse croire à l'inspecteur, avec de nombreux détails et souvenirs, dans les deux premières parties de la pièce, comme dans cette réplique assassine : « Alors je me suis mise à lui faire payer, à la détester. Et mon histoire de haine avec elle est dix fois plus longue que ma tentative d'amour. C'est la haine qui l'a emporté » (83). Paradoxalement, alors qu'elle est interrogée pour le meurtre de sa mère, c'est elle qui accuse la mère, qui fait son procès.

Mais le venin qu'elle crache est-il sincère ? Il s'agit plutôt d'un sentiment d'amour-haine, d'un balancement continu entre les deux pôles. Bien sûr, l'impossible rencontre mère-fille soulevait, par moments, une haine si puissante qu'elle dévorait Léna à petit feu. Mais cette haine, comme elle l'avouera finalement dans la troisième partie de la pièce, s'accompagnait d'un amour tout aussi

inébranlable pour cette mère inatteignable. Elle aurait voulu pouvoir la séduire, lui soutirer une caresse, un mot gentil. Mal lui en a pris.

Toutefois, Léna, au moment où le policier la confronte, avoue finalement que « loin de détester [sa mère], [elle] l'ador[ait] » (68). Mais elle a tout de même tardé à le faire, continuant de jouer au jeu de chat et de la souris, accumulant jeux de mots, humour et images qui avaient pour but d'éloigner le policier d'une vérité qu'elle refusait de laisser échapper. Mais Léna, poussée dans ses derniers retranchements par la persévérance du policier, laissera enfin échapper les mots rédempteurs : « LUI : Vous l'aimiez vraiment beaucoup. / ELLE : Oui. Vraiment beaucoup » (94), même si elle ne peut s'empêcher d'ajouter, comme une excuse à cet amour sans réciprocité, que celui-ci « n'a pas duré ». Enfin, et c'est la raison d'être de toute la pièce, Léna a tué sa mère, plutôt que de se suicider comme l'a fait Jocelyne Trudelle. Pour quels motifs ? Par haine ? Par vengeance ? Par amour ?

### Le matricide

Le meurtre de la mère, est, dans ce texte de Pedneault, la solution ultime : ici c'est à une mise à mort réelle plutôt que symbolique que nous avons affaire. L'auteure choisit l'impensable, l'insoutenable puisqu'au moment où commence la pièce, Léna est accusée d'avoir tué sa mère avec préméditation en utilisant une seringue hypodermique pour lui injecter de l'air dans les veines. Nous assistons donc à une sorte de procès à rebours, la mère étant accusée par sa fille d'être froide et méchante, d'avoir provoqué chez celle-ci un sentiment irrépressible de haine.

Le meurtre a donc déjà eu lieu lorsque débute la pièce et c'est un retour sur le drame qui nous est proposé. La mère de Léna reposait à ce moment dans un lit d'hôpital, malade depuis de nombreuses années. Nous assistons à une inversion du mouvement théâtral :

Lorsque le but de la représentation théâtrale est de permettre aux spectateurs de « se faire une opinion » sur les événements constitutifs de la fable, c'est tout le mouvement théâtral qui se trouve inversé. La marche du théâtre ne se fait plus, selon le principe logique et organique du « flux dramatique », — des causes vers les conséquences mais, au contraire, à l'envers, selon un processus récurrent, dans une remontée des événements sur leurs causes (Sarrazac, 2004 : 32).

Le policier examine les preuves et accuse Léna dans une série d'affrontements agressifs, d'attaques et de contre-attaques. Lucie Robert décrit bien la dynamique qui s'en suit :

L'image qui désigne le mieux cette structure dramatique nouvelle, créée par l'introduction d'un deuxième personnage qui agit à la fois comme un personnage autonome, avec lequel ou contre lequel se construirait le récit de soi, mais aussi comme confident, qui reçoit le récit ainsi formulé, est sans doute le « pas de deux », figure empruntée à la danse. D'une certaine manière, nous sommes toujours dans l'ordre du monologue, mais celui-ci est déguisé, voire pervers (2004 : 67).

Nous assisterons, spectateurs impuissants, à une scène d'interrogatoire en bonne et due forme :

[...] toute scène d'interrogatoire ou simplement d'interrogation suppose (ou plus exactement présuppose) que le personnage qui interroge a *qualité* pour le faire, donc que les rapports « juridiques » entre l'interrogateur et l'interrogé sont tels qu'une pareille relation de langage est possible, et que l'interrogé est *obligé* de répondre ou s'oblige à le faire (Übersfeld, [1977] 1993 : 257).

Voilà le contexte créé par l'auteure : une salle d'interrogatoire, univers clos, un poste de police où Léna ne peut se défilier devant les questions du policier. Il détient le pouvoir. Et tout devient pour lui pièces à conviction, des témoignages sur vidéo des deux sœurs jusqu'aux souvenirs personnels d'enfance de Léna qu'elle couchait sur le papier pour elle seule. Tout évoque la haine intense et selon cette lecture, le matricide représente « l'apothéose d'une formidable histoire de haine » (42).

Mais Léna, à ce moment de la pièce, tergiverse. Difficile de comprendre ses assertions, ce long témoignage qu'elle livre, racontant tout, son enfance, son père, sa

tante Sauvage, sa mère. Elle s'entête à prétendre que tout ceci n'est rien de plus qu'un accident, qu'elle décrit en détail, comme un événement surréaliste :

Je maintiens que c'était un accident. Un accident de la haine ou un accident de la route, c'est pareil. Ça ne pouvait pas finir autrement entre nous. Elle agonisait depuis huit jours, inspecteur. Elle se vidait de son sang. On la remplissait par le bras et elle se vidait à mesure. C'était absurde. Ça faisait vingt ans qu'elle essayait de mourir et qu'elle n'y arrivait pas. Elle n'était pas douée. Et une nuit, pendant que je lisais à côté de son lit, je l'ai regardée distraitemment, comme je faisais souvent. Je vous jure, inspecteur, distraitemment. Et elle est morte. Je ne savais pas que j'étais chargée. J'étais comme un fusil qu'on nettoie et qu'on croit vide. Je l'ai regardée, et elle est morte. Ma décharge lui a fait un énorme trou au cœur. Il y avait du sang partout, et un trou dans le mur derrière sa tête aussi. Il y avait des trous partout. Du sang partout. J'étais tellement désolée, comme devant une grosse gaffe qu'on ne peut pas rattraper. Je ne savais pas quoi faire. Et c'est là que garde Jeanne Bouchard est entrée (44-45).

Des mots, des images qui laissent croire que Léna déraile ou encore qu'elle ironise sur les événements, se moquant au passage de l'inspecteur et de ses accusations.

Mais cette interprétation ne tient pas la route. D'autant que, dès les premières répliques, Léna se donne beaucoup de mal pour expliquer sa haine et sa révolte. Elle s'enfonce elle-même en donnant une pléthore de détails. Elle est parfaitement consciente de ce qu'elle fait et des enjeux de son témoignage libre et volontaire. En fait, Léna s'accuse elle-même, comme si cette auto-accusation faisait également partie du geste libérateur qu'elle recherchait depuis tant d'années.

Ici, c'est Léna qui a tué sa mère, selon les preuves rassemblées, faute d'amour et de communication entre elles. Elle s'accuse donc, en jouant dans les deux premières parties sur cette histoire grotesque d'accident qui est en fait une métaphore de ses sentiments équivoques face à cette mère ingrate qui l'empêchait d'aimer par manque d'amour : « Et l'une a tué l'autre pour que ça finisse. N'importe quoi, n'importe comment, pourvu que ça finisse » (45). Elle en rajoute, installant même le jeu de la folie, laissant croire que toute cette histoire est née d'un désordre psychologique.



Non seulement Léna semble-t-elle s'accuser elle-même mais ses deux sœurs (par le biais des témoignages vidéo) en rajoutent puisqu'elles croient formellement que Léna est coupable du meurtre de leur mère. Laura, qui décrit Léna comme une espèce de monstre de haine, soutient que ces « chicanes » mère-fille ont toujours été présentes, qu'elles criaient, se menaçaient. De plus, elle affirme que la maladie de sa mère, qui s'est manifestée à l'âge de 44 ans, a été provoquée par cette relation tendue, voire impossible, entre elle et Léna et que « c'est à ce moment-là qu'elle [Léna] l'a vraiment tuée » (55). Ce qui s'est passé le jour des 65 ans de la mère, jour de sa mort, n'est que le parachèvement de ce travail commencé 21 ans plus tôt par la grande scène finale de vengeance puisqu'elle « attendait son heure » (58). Quant à la plus jeune des sœurs, Lisa, bien qu'elle tienne des propos moins implacables, elle affirme malgré tout sa conviction profonde de la culpabilité de Léna : « Elle doit être soulagée au fond de l'avoir fait. Depuis le temps...Ça soulage quand on fait un geste qu'on retient depuis longtemps » (61). Décrivant sa sœur comme une petite fille sauvage, plutôt violente, elle mentionne que sa mère et elle se ressemblaient énormément et, par conséquent, se disputaient sans cesse. Quant au geste de Léna, qui « a toujours été un peu folle » (66), Lisa, tout en le condamnant, soutient que, tout compte fait, il aura eu un effet bénéfique puisqu'il aura libéré sa mère de ses souffrances.

Alors, tout a été dit, tout a été convenu, tous abondent dans le même sens : la mère a été tuée par Léna, qui doit être jugée et condamnée pour ce geste outrancier de haine et de vengeance. Voilà qui résume les deux premières parties de la pièce, mais qui, rappelons-le, se termine par une assertion étrange et à contre-sens du policier, qui servira ici de miroir, de révélateur de vérité. Il croit en effet que quelque chose se cache sous cette abondance de preuves unidirectionnelles et sous cette apparence de simplicité : « J'en suis venu à la conclusion que, loin de détester votre mère, vous l'adoriez. Et que c'est par amour que vous l'avez tuée, contrairement aux apparences. Qu'est-ce que vous dites de ça, Léna Fulvi ? C'est la même hypothèse,

mais à l'envers » (68). Dans un vaste mouvement de fulgurance théâtrale, sorte de coup d'éclat, il provoque Léna, qui « se met à sangloter et [à] lui fesser la poitrine avec ses poings » (68).

Dans le dernier tiers de la pièce, cette hypothèse que propose l'inspecteur prendra forme pour devenir réalité et changer le cours des choses. Voyant Léna s'humaniser, il adopte une attitude plus posée, cessant du même coup de l'accuser de meurtre. Dans les didascalies qui précèdent cette partie, Pedneault mentionne qu'à cette étape, « [...] l'inspecteur fait office de bombonne d'oxygène. Il lui "tient le corps" pour lui éviter d'être emportée par les vagues d'émotions violentes qui la submergent » (74). D'accusateur, il se transforme donc en celui qui écoute et qui comprend, qui assiste et participe à un accouchement, lui qui n'a pas de nom : « Témoin passif, réceptacle aussi impalpable que la fumée de ses cigarettes, il n'est là que pour donner lieu à son discours à elle, l'accueillir, pas même le faciliter puisqu'elle contrôle tout du début à la fin » (Pavlovic, 1988 : 169). Il est conscient d'avoir provoqué un raz-de-marée chez cette femme forte et intelligente. Il a ouvert les vannes et sera là pour colmater les brèches. Il la suit dans son raisonnement, laisse couler les mots, les images, conscient dorénavant qu'elle les utilise pour se protéger contre une onde trop forte d'émotions.

Léna décide de porter enfin le poids de cet amour-haine qui s'est dénoué en meurtre. Elle « avoue ». Elle refuse de se laisser atteindre par les questions du policier ou encore si peu, préférant le poids du meurtre à tout autre chose qui pourrait raviver les blessures de l'enfance. Elle a souvent pensé à la tuer, dit-elle, dès l'enfance. Ici, comme le mentionnent Éliacheff et Heinich, « [p]arce que toutes les relations sont ambivalentes — et les relations mère-fille bien plus encore —, il est rare qu'une fille n'ait jamais songé à la mort de sa mère : que ce soit dans l'enfance, avec les vœux de mort inconscients, et même conscients, dès l'âge de l'Œdipe » (2002 : 365). Léna a alors concrétisé les pulsions meurtrières qui la retenaient prisonnière. Un moment d'absence, un moment d'égarement, avoue-t-elle. Elle

s'auto-flagelle avec ses mots, refusant de laisser l'inspecteur s'introduire dans son univers et découvrir son « secret ».

Alors, le policier tente le tout pour le tout. Il la prend de front et réfute ses arguments, rejette du revers de la main le scénario de haine et de meurtre qu'elle a forgé. Il l'affronte, expose, avec une certaine brutalité dans le choix de ses mots, son scénario à lui, sa vérité : Léna a choisi elle-même de se placer sur le banc des accusés et de se condamner à la prison à perpétuité pour le meurtre prémédité de sa mère. Elle a tout contrôlé pour arriver ainsi à ses fins. Pourquoi ? Parce qu'elle se croit responsable de ce crime : « Votre intérieur est un prétoire où ne siège que votre culpabilité, en impératrice » (89). Elle se sent coupable d'avoir aimé sa mère et coupable d'avoir provoqué sa maladie, sa déchéance physique. Mais la voix la plus forte, celle qui la propulse définitivement dans le remords, n'est autre que sa mère elle-même, qui, en sortant d'un long coma, l'avait alors accusée d'être la source de tous ses malheurs. Et Léna n'a pu que la croire, elle, sa mère. Alors, elle s'enfonce dans le désarroi et dans une culpabilité sans fin puisqu'elle n'a plus aucun allié. Il fallait bien qu'elle « achève le travail » (90).

Mais la vérité est tout autre. Et Pedneault, pour nous la dévoiler, opte pour un procédé particulier. Léna, cette grande manipulatrice des mots, se trouve ici en panne sèche. Elle ne sait pas comment ouvrir la porte de son âme. Elle en est incapable seule. Elle qui a d'abord choisi le soutien de milliers de mots inutiles n'en trouve plus un seul. Alors, en empruntant ceux de son partenaire, en répétant ses mots à lui, phrase après phrase, dans des bouclages parfaits avec effet de rythme (Vinaver, 1993 : 903), elle traduit l'impossibilité de dire : « [v]os mots parlent plus que les miens. Je ne peux pas y arriver seule » (97).

Il y a donc eu meurtre, matricide par euthanasie. Et la thèse irréaliste de l'accident que défendait Léna n'était en fait qu'un prétexte ayant pour but d'atténuer la brutalité des événements. Les mots du policier précèdent donc les siens. Il parle pour elle, n'espérant et n'attendant que des réponses simples, sans faux-fuyants. Et elle le

suit dans la danse : elle a tué sa mère. Non pas par haine ou par vengeance mais plutôt par amour, parce que sa mère elle-même, pour la première fois, dans un ultime geste de rapprochement avec sa fille, le lui a demandé :

Elle me l'a demandé à moi, vous comprenez ? À moi, à personne d'autre. Elle m'a demandé de lui donner la mort. Comme un cadeau. Je ne pouvais pas lui refuser. Elle a eu besoin de moi, de moi seule. Elle savait que ça prenait une over-dose d'amour pour y arriver. Et c'est à moi qu'elle l'a demandé. À moi. À moi qui l'avais déjà tuée une fois. Comprenez-vous ce que ça signifie ? Elle m'aimait. Elle m'aimait ! Je l'ai vu cette nuit-là (99).

Alors, sa mère, épuisée à force de souffrances, s'est tournée vers la personne qui l'aimait sans doute le plus, la plus forte de ses filles, lui demandant de lui offrir ce cadeau ultime, un rapprochement initié par la mère. Le matricide a donc été accompli dans le but d'aider la mère et de se sentir aimée d'elle.

Alors, Léna a accepté de lui procurer la « seule caresse de [sa] vie » (101), car sa mère lui permettait enfin, par cet ultime geste, de se rapprocher, ce qu'elle espérait depuis si longtemps. Geste d'amour et non de haine, « [u]ne réconciliation paradoxale [dont] il est ici question, d'un échange symbolique entre le don de la vie et le don de la mort qui scelle une filiation jusque-là refusée » (Lafon, 2001 : 102). Ce geste lui a fait « rencontrer l'amour absolu », lui dira l'inspecteur. Elle a trouvé ce qu'elle cherchait, a rencontré une « femme formidable » qui est « partie sans [la] laisser seule pour une fois » (102). Il s'agissait donc bel et bien d'une déposition,

[...] au sens de confession et de déchéance, au sens de destitution aussi (Léna a déposé sa mère comme on dépose un souverain et désormais, c'est elle qui règne), et même au sens que donne à ce mot l'art biblique ; récit d'une Passion, la pièce en reconstitue toutes les stations et suit son héroïne jusqu'après sa descente de la croix (Pavlovic, 1998 : 169).

Un procès a donc eu lieu, au sens littéral du terme, procès de la fille meurtrière, mise en accusation par le policier. Puis, par une espèce de révision de crime, le policier rétablit les termes : la fille a bien tué la mère mais à la demande de celle-ci, dans un geste d'amour, la mort liant enfin les deux femmes.

#### 4.5 *Baby Blues* de Carole Fréchette

Pièce écrite entre 1987 et 1989 (présentée en lecture publique en février 1988 à Montréal), *Baby Blues*, de Carole Fréchette, aborde de front les relations mère-fille. Nous avons ici quatre générations de filles : Antoinette, Adèle et Armande, Alice et Agathe et enfin Amélie. Deux sœurs, Agathe et Alice, sont filles de leur mère, Armande : deux destins différents, deux voies parallèles, deux désirs de fuir le carcan familial, d'échapper au destin tracé d'avance pour les femmes de la famille, de génération en génération. La relation mère-fille est donc au cœur de cette pièce. Mais, innovation de taille,

[i]ci les générations ne s'affrontent pas. Malgré l'antagonisme des personnalités, les conflits ne mettent pas les personnages directement en opposition. L'affrontement n'a pas lieu entre elles mais bien en chacune d'elles, dans leurs angoisses respectives, dans une autre réalité qui est celle d'un monde intérieur antinomique (Burgoyne, 1991 : 25).

Alice, qui est au seuil de la trentaine, vit difficilement l'arrivée de son premier enfant, Amélie. Elle ne dort plus depuis quarante jours. Pourquoi est-elle dans cet état? Pourquoi refuse-t-elle de continuer ? Qu'est-ce qui l'a poussée jusque-là ? Comment peut-elle s'en sortir ?

Une nuit, dans un univers onirique, elle reçoit la visite des femmes de sa famille, qui tenteront, chacune à sa façon, de comprendre, d'aider ou encore de réprimander Alice. Le silence qui emprisonnait des générations de femmes est enfin brisé. Cette nuit-là, puisque les femmes prennent enfin la parole, tout devient possible, comme ces vaches qui renaissaient aussitôt que le soleil disparaissait dans « Les vaches de nuit ».

Le patriarcat n'est pas représenté dans cette pièce. Il est tout au plus introduit, en filigrane, dans certains comportements des femmes plus âgées, comportements qui laissent supposer qu'elles ont vécu une partie de leur vie à une époque où

l'institution de la maternité et les valeurs patriarcales imprégnaient le quotidien des femmes.

#### 4.5.1 Les portraits et les voix de femmes

La pièce de Carole Fréchette repose sur une structure anti-linéaire. C'est un récit éclaté, polyphonique, composé de plusieurs discours qui s'entrecoupent : les retours dans le temps sont nombreux, la fable est à reconstruire. La linéarité et la temporalité ne sont pas respectées puisque l'écriture est fragmentée dans une « [...] déconstruction de l'illusion théâtrale, un refus de proposer une vérité totalisante » (Riendeau et Andrès, 1997 : 212-213). La dramaturge propose donc une structure et un langage hors norme et hors de la loi du père, ceux dont parle Luce Irigaray, clés de la communication mère-fille. Ainsi, « Fréchette se situe au croisement paradoxal d'une modernité qui interroge la forme et d'une subjectivité ancrée dans l'expérience du vécu au féminin » (Nutting, 2003 : 238).

Il y a donc un éclatement chronologique et une structure temporelle complexe. Les dialogues fourmillent de phrases coupées et de répétitions, comme dans les répliques où Armande redit sans cesse qu'elle voudrait partir ou que tout va bien, cette dernière phrase étant un leitmotiv qui vise à se convaincre soi-même. Les échanges sont courts, toujours entrecoupés par le discours d'un autre personnage, véritables joutes oratoires réparties en duos ou en trios.

Dans ce texte, la perspective filiocentriste domine : le point de vue focalisateur est surtout celui des filles (elles prononcent la majorité des répliques), mais surtout d'Alice, seul personnage à posséder un espace du récit, c'est-à-dire un lieu onirique où elle peut exprimer ses véritables émotions. Mais, par quelques répliques disséminées ça et là, l'auteure introduit la perspective de la mère, dans sa relation avec sa propre mère, comme si la dramaturge désirait nous expliquer les motifs qui sous-tendent ses comportements.

L'auteure utilise fréquemment les jeux de rôle à plusieurs personnages, où les femmes revisitent les moments importants de leur passé, jouant tantôt le rôle d'un amant, tantôt celui de la petite fille qu'elles ont été. Dans plusieurs extraits, mères et filles répondent en même temps, avec les mêmes mots, permettant ainsi à chacune de devenir, tour à tour, mère et fille; d'entrer dans la peau de l'autre et de ressentir les émotions et les souffrances vécues par l'autre, comme si les situations expérimentées par les unes se répercutaient sur les autres, influençaient leur destinée.

### Armande

Armande, la mère d'Alice et d'Agathe, a 60 ans. Dans les didascalies initiales, Fréchette mentionne qu'Armande est une femme « ordinaire », qu'elle « ne touche plus ses enfants, elle qui a tant aimé les caresser. Elle a un corps fermé, caché sous des vêtements sages » (7). Elle est une femme éteinte qui remplit son rôle social à la perfection. Elle n'agit certainement pas par méchanceté. Sa misère, sa « [...] défaillance même est le signe d'un malaise collectif qui [la] dépasse et dont [elle n'est] que la manifestation individuelle » (Saint-Martin, 1999 : 54). Elle n'a pas d'identité autre que celle de la fille de sa mère et de la mère de ses filles ; elle est dépersonnalisée. De plus, elle est privée de la vraie parole qui reconforte et apaise. Lorsqu'elle parle, c'est soit pour dire des banalités, soit pour dire que tout va bien, alors que sa fille est au bord de l'épuisement et appelle à l'aide. Armande répond ainsi aux convenances sociales, signe ici d'un patriarcat qui a sans doute laissé des traces.

Mais Armande a une petite voix intérieure qui ne s'arrête jamais, qui permet aux spectateurs de comprendre les souffrances qu'elle vit. Ces « chuchotements », en aparté, ne sont donc pas entendus par les autres femmes de la pièce. C'est par cette voix qu'Armande dévoile ses véritables motivations et aspirations. Elle exprime alors ses angoisses, ses craintes, ses doutes incessants, son questionnement. Ainsi, le

public saisit la vérité intérieure de ce personnage : « Qu'est-ce que je dois faire ? [...] Alice, Alice, qu'est-ce que tu veux de moi ? » (14, 20). Elle est consciente qu'elle n'a pas toutes les réponses, qu'elle n'est pas en mesure d'aider sa fille dans cette traversée difficile des nuits d'insomnie alors qu'elle est mère depuis peu. Elle n'arrive qu'à lui dire : « Alice, il faut dormir » (19).

Armande aussi a douté et sait qu'elle a souvent échoué, seule devant l'adversité. Ses incertitudes, elle devait les garder enfouies au plus profond d'elle-même, sans que nulle véritable raison ne soit ici mentionnée. Et de là est née cette petite voix intérieure qui ressurgit lorsque ses hésitations recommencent à la hanter. Armande, devant les questions de sa fille, devant ses attentes auxquelles elle ne sait que répondre, n'a qu'une envie : « Je pense que je vais m'en aller » (20) ou encore, « je voudrais dormir » (27). Mais ce qui sortira de sa bouche, ce que ses filles entendront, sont souvent des paroles creuses puisqu'Armande ne sait pas ce qu'elle doit dire.

Armande ne bouge pas. Elle voudrait agir, parler, réconforter. Mais elle en est incapable : « J'ai rien à dire. [...] Laisse-moi partir » (48). Par son inertie, elle agit assurément sur le destin de ses filles. Armande accepte son rôle de femme vivant dans une société qui ne voulait pas que les femmes aient leurs propres désirs, leurs propres besoins, leur propre profession. Elle est dépendante de ses enfants, qui lui rappellent sans cesse son devoir, qui l'ont enchaînée. Elle aurait voulu « [s]eulement des enfants roses qui sentent bon le soir, qui rient comme des petits fous quand on les chatouille » (77), et non des enfants qui font des cauchemars ou qui se sauvent la nuit.

Lorsqu'elle était jeune, Armande s'est toujours conformée à ce qu'on attendait d'elle. Sa famille lui demandait : « Armande, quand est-ce que tu te maries ? Quand est-ce que tu fais ton premier ? Ton deuxième ? » (77). Sa mère lui disait : « Tu vas te marier ? Tu vas voir, au début, c'est énervant, mais après, ça va tout seul » (77), devenant ainsi une fonction d'une forme adoucie du patriarcat. Armande souhaitait pourtant autre chose : « Je voulais creuser, tranquille dans mon coin. [...] j'aurais été



bien au milieu des pierres » (76). Elle désirait, comme sa sœur Adèle, voyager, aimer plusieurs hommes, ne pas avoir d'enfant accroché à ses jupes, être libre de crier. Elle exprime ainsi sa déroute : « Il y en a qui sont comme des poissons dans l'eau avec les maris, les bébés, les voisines, les enfants qui dorment pas la nuit [...] moi je...je sais pas ce qu'il faut faire » (77). Elle n'était pas vue, pas entendue, pas aimée : « Je suis Armande, maman, celle qui parle tout bas, celle qui ne bouge pas. Regardez-moi » (61). Elle rêvait de descendre dans les crevasses, comme un archéologue, pour qu'il n'y ait pas de bruit, pas de tourbillon, pas de voisines, pas d'enfants. Mais comment faire ? Voulant parler, se révolter, elle ne disait que : « Tout va bien. [...] il faut manger, il faut grandir... » (78).

Armande est passée maître dans l'art de faire dévier les conversations lorsque celles-ci deviennent trop lourdes, trop intimes ou trop dangereuses pour sa paix intérieure. Elle débite alors des banalités sur la Floride, sur la température ou sur tout autre chose sans importance. D'ailleurs, au moment où sa fille lui confie ses doutes et ses peurs, Armande se découvre un intérêt soudain pour les marécages, les arbres et la jungle. Armande ne se permet jamais de dire ce qu'elle pense. Par exemple, lorsque sa sœur Adèle lui offre de l'alcool, sa petite voix intérieure lui chuchote : « J'en veux pas. Souris, Armande » (31). Mais elle dit, pour les autres : « Bon, juste un peu, pour te faire plaisir » (31).

Armande souhaite, en cette nuit de doute, aider sa fille, lui dire les paroles qu'Alice veut entendre : « Tu voudrais que je souffle sur toi, comme une sorcière, que je te donne d'autres yeux, une autre tête. Tu voudrais une potion magique qui fait dormir la nuit et rire toute la journée [...] » (79). Mais elle est consciente de ses limites et de ce que son éducation lui a imposé : « Je suis pas une sorcière. Je suis Armande, celle qui parle tout bas » (80). Quelle est la qualité de vie d'Armande ? Comment peut-elle transmettre à ses filles ce qu'elle s'est refusé à elle-même ?

### Alice

Dans les didascalies initiales, Fréchette précise qu'Alice a « [p]resque 30 ans. Elle vient de donner naissance à son premier enfant : une fille. Elle n'a pas dormi depuis l'accouchement ; pas une seule minute de sommeil depuis quarante jours... » (7). L'espace scénique est divisé en deux espaces distincts :

celui de l'action et celui du récit. Le premier est constitué d'une pièce de la maison d'Alice : un petit salon modeste, comptant très peu de meubles. Le second, l'espace du récit, est peut-être contenu dans le premier [...] ou encore situé complètement en dehors du premier (9).

Dans l'une de ces zones, soit celle du récit, lieu de l'expression d'un refoulé, endroit où l'imaginaire d'Alice se déploie, à l'abri des oreilles indiscretes des autres personnages, elle raconte ses nuits d'insomnie et ses doutes en interrompant du même coup l'action : « Cét imaginaire s'exprime par une écriture de la fragmentation, témoignant du refus d'une vision totalisante et de l'impossibilité d'une vision ordonnée » (Hébert et Perelli-Contos, 2004 : 18), touchant ici à l'expérience de plusieurs femmes.

Utilisant la troisième personne du singulier pour parler d'elle-même, Alice se livre avec beaucoup d'ironie, en s'imposant une distance qui lui permet de mieux cerner ses difficultés, à l'image de la voix intérieure de sa mère. Elle se détache alors de certains événements qui l'ont fait souffrir, scission du moi qui permet d'éloigner la douleur émotive. Par la même occasion, Alice nous entraîne dans un voyage vers son passé, dévoilant des moments significatifs de son enfance, de son adolescence et de ses débuts dans la vie adulte : sa poupée Catherine, ses fugues nocturnes, sa première nuit d'amour, son désir de devenir chanteuse et la nuit de la naissance de sa fille Amélie :

« C'est facile, dit-elle à l'espèce de clown qui la regardait, t'as juste à ouvrir les jambes. Des millions d'autres l'ont fait avant toi. Ça se peut pas que tu sois pas capable. Pas cette fois-là. » Puis, en un éclair, elle vit sa tête se détacher de son corps, rouler à terre et une autre tête se visser à son cou. Cheveux gris, regards inquiets, Armande la fixait en souriant timidement : « Alice, Alice, il faut y aller. » (29).

Comme le souligne Ryngaert,

On peut les examiner [ces récits] [...] comme des « récits de vie » où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand nombre (2005 : 71).

Peut-être devient-elle ici sa mère, ou plutôt le reflet de sa mère, image d'une Alice vieillissante.

Alice voulait chanter, entrer au Conservatoire « pour entendre sa voix résonner » (26) ; mais la peur l'a paralysée. Elle craignait que les sons qui sortaient de sa bouche ne soient pas assez purs. Elle avait peur de s'étouffer avec les notes : « Cela sonnait comme "Qui suis-je ?", ou "Prenez-moi", ou "Bercez-moi" » (26). Elle avait peur de ne pas être Alice-la-parfaite, celle que sa mère avait façonnée de ses mains. Agathe trace un portrait de sa sœur, la décrivant comme celle qui hésite constamment, qui « ne sait jamais rien » (18), celle qui a peur, celle qui craint de ne pas être parfaite car « la musique est jamais assez pure, la scène est jamais assez grande, le monde est jamais assez beau pour elle. Elle aime mieux chanter dans sa tête » (23). Pendant cette longue nuit où les femmes de sa famille lui rendront visite, Alice et Agathe jouent aux souvenirs qu'elles se remémorent, aux histoires qu'elles se racontaient, à leurs amours, à leurs craintes respectives.

Alice refuse qu'on s'occupe d'elle, qu'on l'aide à s'en sortir, comme le lui fait remarquer sa sœur. Elle voudrait plutôt que sa sœur s'enlise avec elle, qu'elles geignent « [...] toute la nuit comme des pleureuses parce que je suis Agathe et que tu es Alice, parce que j'ai pas eu de bébé, parce que tu as peur de ton ombre, parce que je dors la nuit pendant que tu doutes [...] » (34) ; elle accuse Alice de choisir le

confort plutôt qu'une vie remplie d'imprévus et d'incertitudes. Car pendant qu'elle « [...] tremble dans le noir, [elle] ne risque pas de [se] faire mal aux yeux, de [se] tromper stupidement devant tout le monde, de [se] salir, de [se] brûler, de perdre un doigt, une main ou une illusion dans l'engrenage » (37). Agathe lui reproche donc d'avoir préféré le moule rassurant préparé par leur mère et d'être centrée sur elle-même, refusant de voir le monde autour d'elle. Agathe la juge très sévèrement car, selon elle, Alice veut tout : « [...] être une mère et une fille, faire une vie de femme au coin du feu, faire une vie d'homme dans l'action et le tourment » (37), un désir pourtant très simple, très humain.

Se font entendre, à intervalles réguliers, pendant toute la nuit, les pleurs du bébé nouveau-né, seul moyen pour elle de manifester sa présence (hors scène). Mais chaque fois qu'elle entend les pleurs de sa fille, Alice refuse de courir au-devant d'elle pour la consoler et interdit brutalement aux autres femmes d'aller dans sa chambre car, comme certaines mères décrites par Doris-Louise Haineault,

[f]ace à sa nouvelle-née, elle ne ressent qu'une immense détresse, qu'un inconnaissable abîme qui donne froid. À ce moment, des profondeurs de l'inconscient, les besoins et les sentiments de l'enfance refont surface avec une telle violence et une telle brutalité que la nouvelle mère ne peut que tenter de les évacuer avec une force égale [...] (2006 : 12).

Aujourd'hui encore, Alice est constamment hésitante, ne sait pas ce qu'elle veut car elle ne sait pas ce qu'elle vaut : « ALICE : "Veux-tu un enfant, Alice ? — Je le sais pas." » (18). Elle ne sait pas qui elle est. Elle n'a pas trouvé son identité, à part être la fille de sa mère et être la mère d'un enfant qu'elle croit ne pas désirer puisqu'avoir un enfant restreint, emprisonne. C'est l'image que sa mère lui a imposée. Elle envie sa sœur qui, croit-elle, a décidé un jour d'être Agathe, celle qui fuit le carcan familial, la forte, la femme de carrière, la femme sans enfant. Elle ne comprend pas pourquoi sa sœur a réussi là où elle a le sentiment d'avoir échoué. Alice veut tout faire pour plaire à sa mère mais elle n'arrive pas à lui ressembler. Et elle le sait.

### Agathe

Agathe, la sœur d'Alice, « la tête dure », a réussi à s'éloigner du cadre familial. Mais à quel prix ! Elle est seule, va d'amant en amant, n'a pas d'enfant. Et, sans vouloir se l'avouer, elle a peur. Peur d'avoir tout gâché, peur qu'il ne lui reste rien de la vie. Son désir de fuir la loi du père lui a coûté cher. Là n'était peut-être pas la solution.

Agathe, contrairement à Alice, a refusé le moule familial : refus du mariage, refus de la maternité, refus du rôle traditionnel de la femme. Agathe, la parfaite, la méchante, la femme aux multiples amants, à la vie professionnelle épanouie, celle « toujours comme il faut, au bon moment. Pas un faux pli, pas un cheveu qui dépasse » (20), a perdu son identité. Donc, ce n'est pas « une femme », une mère confinée dans la matière. Mais qui est-elle ? Elle sait celle qu'elle ne veut pas être mais elle ne réussit pas à découvrir celle qu'elle voudrait être :

Quant à nous, les filles, si le rapport à notre mère est un rapport au besoin, sans identité possible [ ... ] qu'est-ce que nous savons de notre identité et de nos désirs ? Rien. Ça se manifeste en souffrances somatiques, en cris et revendications, justifiés d'ailleurs. Ce qui nous reste en fait du rapport à notre mère, c'est la plainte. Un petit enfant se plaint, crie... (Irigaray, 1981 : 89).

Petite, elle savait. Elle savait qu'elle voulait, « être championne du monde du saut en parachute », ou encore « reine d'Angleterre... » (22). Maintenant, elle ne sait plus. Elle veut fuir, fuir cette réunion familiale qui la maintient captive de son image de femme parfaite, échapper à sa mère qui veut dicter sa conduite, à sa sœur qui voit trop clair en elle, qui veut s'appuyer sur elle puisqu'elle est la plus forte : « Agathe/Toi qui sais monter/Sur les toits/Et regarder en bas/Toi qui sais/ Regarder le monde sans pleurer/ Prends-moi sous ta robe/Colle-moi à ta hanche/Comme une siamoise » (27). Agathe veut s'évader pour continuer à penser à elle, pour oublier les malheurs des autres, ceux qui pourraient bousculer sa tranquillité, même si ce n'est que « pour prendre un bain avec de la mousse [...] appeler [son] amant australien, rire avec lui au téléphone » (33).

Contrairement à Alice, Agathe a l'impression de brûler, de vivre. Mais sa raison l'enchaîne autant que la souffrance et l'émotion emprisonnent Alice. Elle oublie de vivre pleinement, de chanter « *Carmen* en plein milieu d'un meeting » ou de découper des papiers importants pour les laisser « retomber comme la neige de décembre » (38). En fait, Agathe oublie de vivre dans son désir de la perfection, dans son désir de ne pas se laisser envahir comme Alice. Elle ne trouve sur son chemin que la solitude. Prison ou suicide ? Est-elle si différente de sa sœur, de celle à qui elle dit de vivre pleinement, d'arrêter de trembler dans le noir, de regarder le monde autour d'elle ?

Comme sa mère, Agathe ne crie pas, ne bouge pas, de peur de s'effondrer. Et pour cette raison, elle craint Alice. Elle craint que celle-ci ne parvienne à réveiller ses inquiétudes. Poussée à bout, elle avouera qu'elle a peur : peur de la folie, de celle qui pourrait la faire dévier de sa route, de cette femme rencontrée par hasard et qui lui demande d'écouter sa solitude, de cette femme qui la croit assez solide pour pouvoir la supporter. Agathe refuse d'entrer dans le moule familial, dans la folie des femmes : « Tu voulais que je sombre avec toi, qu'on se lamente toute la nuit comme des pleureuses parce que je suis Agathe et que tu es Alice » (34). À cette demande insensée, Agathe dit « non ».

Elle est prête à tout pour sortir du moule familial qui a happé sa grand-mère, sa mère, sa sœur. Elle est disposée à désobéir, à monter sur le toit, à fumer, à coucher avec le premier venu, malgré l'angoisse qui la tenaille. Tout plutôt que de se laisser mourir comme sa mère : « Un jour, j'aurai trois maisons, deux bateaux et un troupeau de chameaux. Chaque matin, je serai amoureuse d'un homme ; chaque soir, je le jetterai par la fenêtre et j'en prendrai un autre. Chaque matin, je changerai de souliers. Je marcherai des milliers de milles » (56). Ces images de renouvellement constant s'opposent à une vie féminine traditionnelle, toute tracée d'avance : maison, mari, enfants, répétition et quotidien. Mais elle n'a trouvé, au bout du chemin, que solitude et inquiétude, comme sa sœur Alice.

#### 4.5.2 Les relations mère-fille

Le poids des convenances sociales qui pèse sur les épaules d'Armande est transmis de génération en génération : Antoinette-Armande-Alice. Amélie y survivra-t-elle ? La petite fille Alice et la femme Alice, par conséquent, ne choisissent pas. Elle doute, mais sa mère lui répète constamment de ne pas se questionner puisque les réponses sont trop souvent introuvables : « Il faut dormir Alice. Ça suffit maintenant » (80). Ainsi, Armande exerce sur sa fille une certaine forme d'emprise. Elle provoque chez elle un sentiment d'impuissance devant les choix qu'elle doit faire. Elle voudrait dire à sa fille Alice : « Vas-y, chante à tue-tête, aime les hommes, aime ta fille, aime-la à la folie, caresse-la, embrasse-la, sauve-toi si tu veux, reviens quand tu veux, on peut tout faire, tout faire... ». Elle voudrait mais elle dit : « Il faut dormir Alice. Ça suffit maintenant » (80). C'est un message de vie que la mère n'arrive pas à transmettre à sa fille. Mais tout de même, sa voix intérieure est bien présente dans la pièce et ces choses sont dites, écrites.

Un jour, Armande a aperçu une image dans le miroir. C'était Alice, celle qui partage avec elle les mêmes angoisses, les mêmes insatisfactions face à la vie, les mêmes vides parce que, elle, Armande, l'avait voulu ainsi. Elle n'avait pas su lui parler, lui permettre de « s'envoler ». Elle lui avait dit ce qu'il fallait dire et Alice, obéissante, était entrée dans le moule que sa mère avait fabriqué pour elle :

La mère se révélera avoir été, pour cette dernière [sa fille], une *double matrice*, celle qui a porté la fille et celle qui dit les valeurs des femmes à la famille, car derrière la génitrice se détache toujours au moins une autre femme : sa propre mère. La mère est celle qui, la première et durant le plus longtemps, articule la réalité à l'oreille de la fille, que sa parole se fasse chant suave ou assertion brutale, elle résonnera toujours comme « l'oracle qui confère à l'autre réel, son obscure autorité » (Couchard, 1991 : 84).

Mais dans la pièce, les plaintes muettes d'Armande, une femme entre toutes les femmes, sont tout de même ici consignées. Le non-dit est dit :

Il y en a qui parlent ; les mots leur viennent facilement. Il y en a qui disent : « Les enfants, les enfants, on les aime, mais ils nous grugent. » [...] Il y en a qui disent : « Aidez-moi, quelqu'un, je manque d'air, j'étouffe ici, comme un poisson sur la plage. » [...] Je dis : « tout va bien. » Je dis : « Il faut dormir, il est tard, il faut manger, il faut grandir... » (78).

Comme le mentionne Lucie Robert,

[s]i la relation avec la mère crée conflit, c'est en effet parce qu'elle s'inscrit dans une sorte de quête, où le sujet doit à la fois affirmer l'identité du Même (entre la mère et la fille, il y a ainsi un jeu de miroirs) et affirmer la différence du Soi (qui ne se définit qu'au regard de l'Autre). Du point de vue de la fille, la mère est tout à la fois ce Même et cet Autre. La fille est tiraillée entre cette identité qui la convie à devenir mère à son tour et le refus d'un rôle social et biologique qui la coince (2004 : 78).

Alice n'a pas eu d'autre choix que de répondre aux attentes maternelles. Puisque « [c]'est très précocement que la fille pressentira *ce que sa mère veut d'elle et veut pour elle* » (Couchard : 85). Alice, elle, voudrait que sa mère lui parle, la console, la touche : « Reste maman, reste avec moi » (27). Mais Armande n'a qu'un désir : fuir le plus loin possible pour ne pas avoir à répondre aux besoins pressants de sa fille. Elle ne saurait pas comment. Elle sait qu'elle ne peut l'aider à s'épanouir. D'ailleurs, au moment de se rendre à l'hôpital pour l'accouchement, elle s'est totalement perdue, ne sachant plus qui elle était. Son identité s'est voilée quand elle a aperçu dans le miroir qui devait lui refléter son image, le visage de sa mère à la place du sien. Cette tête lui disait qu'elle devait aller à l'hôpital, faire son devoir et, encore une fois, que tout irait bien. Au moment d'accoucher, elle était devenue sa mère.

Alice dit à sa mère : « Armande, prends-moi. Mange-moi. J'ai besoin de toi » (14). Elle voudrait être comprise par elle, touchée par elle, consolée, car

[...] il y a, chez la plupart d'entre nous, une fillette qui aspire encore aux soins d'une femme, à sa tendresse, à son approbation, qui aspire à voir mettre au service de notre défense la puissance d'une femme, qui a la nostalgie de l'odeur, de la caresse et de la voix d'une femme, des bras solides d'une femme nous enveloppant, dans les moments de peur et de peine (Rich, 1980 : 222).



Mais Armande ne sait pas quoi faire. Elle est incapable de prendre ses filles dans ses bras : « Qu'est-ce que je dois faire ? Il faut dire quelque chose » (14). Elle se contente de lui dire qu'elle lui a apporté des galettes comme si celles-ci pouvaient remplir le vide au creux du ventre de sa fille. Alice étouffe sous le poids des convenances sociales, sous la fonction de mère qu'elle doit remplir : « Je pense à un bébé rouge et blanc qui sort de moi. Un bébé que je connais pas. Je pense à des mains, à des bras qui me serrent » (15). Mais Armande est impuissante à rassurer sa fille, à lui prodiguer les conseils qui sauraient calmer ses angoisses.

Alice est tenaillée par une peur incontrôlable. Elle voudrait fuir. Elle a peur « d'être enterrée vivante » (25). Au moment où, jeune, elle s'est demandée « qui suis-je ? » et qu'elle disait « bercez-moi » à travers les mots d'une chanson inventée pour Agathe, au moment où elle acceptait enfin d'avancer, de faire une tentative pour échapper à son destin, Armande, cette nuit-là, est venue frapper à la porte de la chambre de ses filles et a fait taire Alice. Elle devait dormir, endormir ses aspirations, ses rêves. Elle savait qu'à ce moment précis, elle aurait pu dire mille autres choses à sa fille. Mais elle s'est tue, préférant la maintenir dans l'ignorance.

Le courage est absent de la vie d'Armande. Elle se replie sur elle-même, n'ose rien faire, rien dire. Pourtant, elle aurait voulu dire tant de choses, comme cette nuit où elle a surpris Alice, à trois heures du matin, jouant avec sa poupée, une grande inquiétude au fond des yeux :

« Alice, Alice, tu es comme moi. Je voulais pas. Je voulais que tu sois différente, que tu cries, que tu t'envoies, que tu ries aux éclats. Tu es comme moi. Pourquoi ? » J'aurais voulu m'asseoir à côté d'elle, sans parler, continuer la nuit comme ça, les yeux ouverts, nos insomnies côte à côte. Je suis entrée, et j'ai dit : « Il faut dormir Alice. Tout va bien. » (79)

Le côté novateur de cette pièce est justement ce désir enfoui de la mère de libérer sa fille, de lui permettre de sortir du rôle figé dévolu aux femmes. Puisque sa fille est à son image, croit-elle, elle sait et comprend la souffrance d'Alice et voudrait par-

dessus tout qu'elle ait une vie différente de la sienne, qu'elle réussisse à trouver sa place, son identité de femme et de mère à la fois.

Elle a aimé ses filles et pas seulement parce que la femme-mère doit se sacrifier pour l'amour de ses enfants. Malgré tout, elle a été victime du modèle imposé par sa propre mère. Et elle est demeurée une victime. Pour Antoinette et Armande, les enfants représentent tout. Armande perpétue ce qui lui a été donné, ce qu'on lui a appris. Armande voudrait donc, sans conteste, offrir la liberté à sa fille mais elle n'est pas en mesure de la lui donner. Elle n'a pas appris à demander, à exiger, à prendre. Comment, dans ce contexte où sa mère est une femme éteinte, une femme qui n'est qu'une fonction, pour reprendre le terme utilisé par Luce Irigaray, comment peut-elle « promouvoir la vie ? » Pour ce faire, il faut « prendre la parole » (Irigaray : 87).

#### 4.5.3 Les solutions

##### Prise de parole

Dans la deuxième moitié du texte, apparaît le personnage d'Antoinette, l'aînée des femmes de cette famille (elle a 84 ans). Fréchette précise, dans ses didascalies, qu'elle « a déjà eu, comme Armande, une petite voix intérieure, mais la voix s'est tue, il y a quelques années » (8). Ainsi libérée de toutes formes de contraintes, sa mémoire lui jouant parfois des tours, Antoinette revivra, en cette nuit allégorique, son adolescence, sa rencontre avec Eugène, son futur mari, qu'elle a épousé « parce qu'il [la] regardait » (59), et sa nuit de noces avec toutes ses peurs et ses légendes : « Encore. Embrasse-moi encore. Prends mes cheveux, prends mes mains, prends ma bouche... T'as de belles mains... Touche-moi... Enlève pas ma robe » (70). Antoinette redevient cette femme vivante qu'elle était, qui raconte, renaît de ses cendres, amoureuse.

À l'image de sa mère, Armande fera des pas de géant, en cette étrange nuit où tous les espoirs sont permis, pour acquérir autonomie et identité. Elle aussi se prête

au jeu des souvenirs initié par Alice et par sa tante Adèle : retour sur la fête d'anniversaire de ses 13 ans, où apparaît une jeune fille énergique qui avait toute la vie devant elle ; retour sur sa nuit de noces, avec des répliques en parallèle avec celles de sa mère, rencontre entre deux générations de femmes, miroir l'une de l'autre, de leurs craintes et de leurs désirs partagés. Armande se livrera enfin, dévoilera son désir obsédant de « creuser, fouiller dans les vieilles pierres, [de] descendre dans des crevasses » (76).

Voilà le portrait d'une femme qui, à cause des contraintes sociales, n'a pas réussi à se réaliser. Elle a eu des enfants sans le souhaiter pleinement, même si elle les aime beaucoup, parce que c'était son devoir, la route qu'elle devait suivre. Même si pour la première fois, ses désirs réels sont exposés aux autres femmes de sa famille, ils demeurent encore prisonniers de son incapacité profonde à les réaliser. Il lui reste encore beaucoup de chemin à parcourir. Elle voudrait, mais elle hésite encore. Nous assistons dans cette pièce, avec ces deux femmes vieillissantes (Antoinette et Armande), à la création de personnages de mères qui sont aussi des femmes à part entière, des femmes qui expriment enfin leurs désirs.

Signe prometteur, la petite voix intérieure d'Armande s'est tue, dans les dernières pages du texte, pour faire place à une vraie parole, dite et célébrée par toutes, lieu de naissance possible d'un dialogue enfin retrouvé, pour « [...] ne pas enfermer la maternité, le foyer, le fait d'être épouse, dans l'innommable et l'aphasie, mais de lier la parole féminine, l'expression culturelle des femmes, à ces expériences-là » (Kristéva, 1986 : 49). Peut-être qu'à vouloir s'entendre et se laisser dire et vivre leurs sensations et leurs cris, ces femmes réussiront à créer quelque chose de nouveau entre elles puisque ces paroles ont pour fonction de faire de la mère une femme, une personne (aux yeux du public et aux yeux de sa fille) et de démontrer le conditionnement et l'aliénation dont les femmes étaient victimes pour ainsi briser les non-dits.

Même si Alice sait qu'elle n'aimera pas toujours entendre les mots qui sortiront de la bouche de sa mère, elle est prête à en assumer le risque : « Quoi? Qu'est-ce qu'il y a dans ta tête ? Des injures ? Des insultes ? Des secrets ? Des envies de crier, de vomir ? Quoi ? » (76). Elle préfère que sa mère ait une parole à elle, des mots de femme qui disent ses désirs et qui s'éloignent ainsi de la langue des pères : « Nous avons à découvrir un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que tente de le faire la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent corporel » (Irigaray, 1981 : 27). De même, Fréchette nous laisse croire qu'Alice, dans le dernier récit monologué de la pièce, ne va pas dans l'espace du récit pour se dévoiler, lieu clos et individualisé, mais choisit de rester dans l'espace de l'action, ou plutôt dans un lieu qui réconcilie les deux espaces, pour prendre la parole, avouant ses inquiétudes et ses angoisses : « Elle voudrait (parlant toujours d'elle-même à la troisième personne du singulier) courir, elle voudrait voler jusqu'à la chambre, légère comme une plume, elle voudrait réveiller Jules en riant... Elle voudrait... » (81).

Et, tout comme Armande, Alice, en cette « 10702<sup>e</sup> nuit de sa vie », se lèvera et passera enfin à l'action, retrouvera une parole, libérée du poids des contraintes générationnelles. Les autres femmes de sa famille auront quitté les lieux pour lui laisser toute la place, pour la laisser agir à sa guise, se trouver, trouver en elle les forces nécessaires pour partir à la conquête d'elle-même, Alice, la nouvelle mère d'Amélie : « [...] elle se lève lentement, elle regarde là-haut, longuement, puis elle dit : "Amélie, je suis ici. Je suis Alice, Je monte, Amélie, je monte avec du lait et des caresses." Elle ne rit pas, mais, en prononçant le dernier mot, elle sourit presque » (81). Voilà l'ébauche d'une vraie relation (lait, caresses), animée par des expressions de tendresse. Le bébé qui n'était que cris hors scène se trouve enveloppé, aimé. Et la mère garde sa subjectivité : « Je suis Alice » (81). Elle aura donc finalement appris de sa mère à repenser le rapport mère-fille.

### Généalogie de femmes

Ces femmes, issues de plusieurs générations, sont en quête d'une identité qui leur est propre, hors des normes patriarcales. Comme le souligne Irigaray,

[i]l est nécessaire aussi, pour ne pas être complice du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné notre exil dans la famille du père-mari, nous oublions un peu sa singularité, et même nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité (1981 : 27).

Ici, la lignée féminine identificatoire est assurée par le choix des prénoms, qui commencent tous par la lettre « A » : Antoinette, Armande, Adèle, Alice, Agathe, Amélie. Ces femmes se lieront, se révéleront leurs secrets les plus intimes, dans une co-reconnaissance de leurs liens familiaux indéfectibles, liens de femmes, entre femmes qui peuvent enfin libérer leur corps et leur âme du poids social. Des femmes qui se reconnaissent enfin dans leurs enfants et petits-enfants, une descendance qui permettra la survie d'une parole de femme, car « [...] il va de soi qu'il y a biologiquement des lignées de femmes en tant qu'une mère a mis au monde une fille qui, à son tour, met au monde une fille qui mettra au monde une fille » (Mercier-Josa, 1986 : 92). Nous avons donc en présence sur scène toutes les générations de femmes, toutes les époques, femmes qui jouent à alterner leur rôle (la fille joue le rôle de la mère et vice versa) pour mieux comprendre l'autre, à créer un espace où les tensions et les contraintes du passé seront explorées, dédramatisées.

Alice peut maintenant entendre les pleurs de sa fille et monter lui donner « du lait et des caresses » (81). Elle sait que tout n'est pas gagné mais une nuit, cette nuit, aura suffi à briser le mur du silence et des générations. Et l'espoir est maintenant permis.

#### 4.6 *Les Divines* de Denise Boucher

À la demande de leur mère, six sœurs se réunissent dans la maison familiale. La mère est absente et comme elle est gravement malade, les filles, en attente de ses nouvelles, ressentent un terrible sentiment d'angoisse. Cette pièce a été créée en mars 1996 au Théâtre d'Aujourd'hui.

Cette rencontre fortuite sera le prétexte d'échanges de souvenirs entre elles et se révélera un moment privilégié pour faire le portrait de cette mère adulée. Puis arrivera la septième des « divines », fille rebelle qui a quitté la maison à l'aube de sa vie adulte pour vivre avec un révolutionnaire dont elle était amoureuse. C'est par elle que la mort de la mère, presque attendue, sera annoncée puisque celle-ci a choisi de mourir auprès de sa fille prodigue, qui habite maintenant la Gaspésie. Et suivront la lecture du testament ainsi qu'un rituel un peu singulier où les filles enterreront, à tour de rôle, dans un dernier adieu à leur mère, des statuettes de glaise fabriquées par l'une d'entre elles pendant la pièce. Pour faire cette « [t]ragédie lumineuse » (Sallin, « Présentation de l'œuvre », *Les Divines*, 1996 : 7), qui rassemble plusieurs de ses éléments (mort, angoisse, peur), Denise Boucher a enraciné son texte et ses personnages dans une facture plutôt traditionnelle, en respectant la règle des trois unités (temps, lieu et action). Le huis clos imposé par la mère forcera les filles à se questionner et à s'ouvrir les unes aux autres.

##### 4.6.1 Le portrait et la voix de la mère

Mère de sept filles, qu'elle appelait ses « divines » (des déesses-filles alors qu'elle était la sublime déesse-mère), amoureuse de son mari, femme accomplie, fière, libre, qui « a toujours fait ce qu'elle a voulu, quand elle l'a voulu, où elle l'a voulu et... avec qui elle le voulait » (14), « grande boule d'énergie » (13), celle qui n'a pas de prénom dans la pièce ne faisait rien comme les autres mères. Pendant deux heures, temps de l'histoire, les filles dessineront à grands traits cette mère idyllique,

influyente. Le personnage prend forme grâce aux multiples allusions de ses filles, réplique après réplique, qui décriront ses comportements souvent anticonformistes, polylogue centré autour d'un personnage, la mère, malgré son absence de la scène. Même si elle est privée d'une parole, elle n'en demeure pas moins le personnage central puisque les filles ne parleront que d'elle et de leurs relations avec elle.

C'est que la mère exigeait énormément de ses filles, leur enjoignant de s'accomplir en tant que femmes, selon les souvenirs parfois troubles racontés par les filles. Ces reconstitutions du passé sont signalées par le mode et le temps des verbes (passé composé, imparfait et plus-que-parfait).

Les premières images qui nous sont données évoquent une femme, issue d'un passé plus lointain, indépendante, qui avait peu besoin de ses filles. En effet, elle a passé la majeure partie de sa vie à tenter de se réaliser comme femme, passant de l'université où elle a fait tardivement un diplôme de premier cycle, au journalisme et à la rédaction de discours de ministres. Cumulant souvent deux emplois pour faire vivre sa nombreuse famille, cette femme un brin adolescente, « Madame paradoxe [...] si multiple, si subtile, si complexe » (44), séduisait les hommes qui succombaient tous à son charme fou. Mais malgré cet énorme besoin de rayonner, les parents de ces sept filles formaient un couple uni et amoureux, jusqu'à ce que le père meure, victime d'une longue maladie.

Lorsque les filles se remémorent leurs parents, elles précisent qu'ils s'aimaient tendrement, tous deux « liés par un pacte si puissant qu'ils en devenaient mystérieux » (20). Tout en eux s'amalgamait ; ils s'abreuvaient l'un à l'autre. Quand le père est tombé malade et qu'il est décédé des suites de sa maladie, ce fut une grande perte pour toutes. Les filles ont essayé de le remplacer auprès de la mère, qui semblait alors abattue par la perte de son bien-aimé : « Maman l'a regardé couler pendant quinze ans comme une femme de marin » (66).

La « mère de toutes les tempêtes » (23) était, aux yeux de ses filles, une femme presque sans défauts, même si elle exigeait tout d'elles, sans le moindre scrupule, une « Surmère », c'est-à-dire une

[...] mère qui a hérité de cet instinct archaïque qui se confond avec l'instinct de l'espèce, auquel l'amour maternel est *faussement* assimilé, et qui, comme Médée, peut dévorer ses enfants quand le pouvoir lui échappe. [...] Ces Surmères peuvent à s'y méprendre ressembler à des mères parfaites. À des mères idéales. Pourtant, elles n'ont aucune place pour une autre qu'elle-même dans la matrice imaginaire maternelle (Haineault, 2006 : 11).

Femme têtue et égocentrique, elle naviguait dans les méandres de la vérité qu'elle manipulait toujours à son avantage, et adorait avoir des joutes verbales avec, tout à tour, l'épicier, le poissonnier ou encore son médecin, dont elle contestait le diagnostic : « Ma vie et ma mort sont à moi » (19). Tout cela parce que sa plus grande « hantise était l'ennui » (51).

Selon ses filles, celle qui ne pouvait tenir en place, démenageant famille et pénates plus de trente fois, « son sport favori » (42), occupait souvent tout l'espace, parlait haut et fort avec tous ceux qui voulaient bien l'écouter. À quelques reprises dans la pièce, les filles joueront à imiter leur mère, sa voix, avec beaucoup d'ironie, dans les moments où, par exemple, elle osait contester la compétence de son médecin :

Docteur, vous êtes un menteur. Vous avez dit que j'allais mourir d'un cancer. Faux, docteur. Faux. Je vais mourir sur l'échafaud si vous n'avertissez pas votre psychologue, votre travailleuse sociale, votre vieux prêtre qui traîne dans les couloirs. Je vous préviens, je vais tous les assassiner (19).

Changeant d'allégeance au gré des saisons, selon ses humeurs et ses besoins — « [e]lle était bouddhiste quand elle engraisait. Et si elle se mettait au régime, ça la révoltait tellement qu'elle devenait le diable lui-même » (31) —, elle a côtoyé le bouddhisme, les théories hippies, le mouvement végétarien et Jean-Paul Sartre, bref, « toutes les religions, toutes les idéologies, toutes les manières de voir le monde » (48). Femme brillante, ensorcelante, mythique, elle pouvait même se révéler une



femme d'affaires accomplie, lançant la première petite boutique de produits naturels en ville, car « elle a toujours senti d'où venait le vent » (33).

Elle était une femme défiant constamment sa destinée, imprévisible et, bien sûr, narcissique puisqu'elle entraînait sa famille dans ses lubies et dans sa mégalomanie : « Maman s'est toujours prise pour un cas, un phénomène, un miracle » (63), ayant réussi à s'accomplir malgré son passé d'orpheline. Comme le souligne Haineault,

[l]a volonté de voiler sa propre carence la conduit à développer de grandioses illusions qui trompent la réalité. Pour se hisser au niveau de ses idées de grandeur, la Surmère va s'inventer omnisciente, omnipotente. Elle va se réfugier dans la forteresse d'un narcissisme en béton et agir comme si elle était la perfection incarnée. Pas de manquement ni de manque. Elle est infaillible (2006 : 12).

Peu banale, elle savait rebondir sans cesse là où personne ne l'attendait, mordant dans la vie pour se rebeller d'avoir été une orpheline et se créant une filiation avec ses sept filles, prouvant ainsi à tous qu'elle pouvait « s'en sortir » (63).

Mais cette mère énergique a un jour découvert qu'elle était très malade. Les filles dresseront alors un portrait plus récent de leur mère. Refusant avec toute l'énergie du désespoir ce diagnostic de cancer, elle se cachait la vérité et, par le fait même, la refusait à ses filles. Il est vrai que la maladie l'avait renversée : elle était constamment nauséuse et perdait rapidement la vue, ce qu'elle tentait de cacher à ses filles inquiètes mais non pas dupes des supercheries de leur mère. Elle préférait les faire rire, refusant à tout prix d'être dépendante d'elles. Conséquente avec elle-même et avec son anti-conformisme, elle avait cherché des solutions partout, écrivant des dizaines de lettres à des chercheurs du monde entier et à des guérisseurs et fumant quelque drogue légère pour soulager ses souffrances.

Sa mort, annoncée aux deux tiers de la pièce par Simone, ne surprend donc personne. Lucide jusqu'à la dernière minute, elle a même raconté à sa fille son dernier rêve : Saint-Pierre l'accueillait avec le sourire et lui présentait le bon Dieu, qui était en fait un beau chat tigré. Elle a organisé sa mort comme elle a organisé sa

vie, prévoyant l'attente des six sœurs dans la maison familiale et le retour de la fille prodigue qui leur annoncerait la mort de leur mère. Elle a donc préféré leur enlever sa mort, c'est-à-dire mourir loin d'elles et choisir qui la soutiendrait dans cette traversée vers l'au-delà. Les filles resteront calmes dans la tourmente « pour ne pas éclater dans tous les sens » (24).

#### 4.6.2 Le portrait et la voix des filles. Les relations mère-fille

Impossible ici de faire un portrait juste et complet des filles sans entrer dès maintenant dans les relations mère-filles. En fait, les liens que tissent les filles entre elles, les commentaires de chacune sur les autres, leurs jugements sont indissociables du rapport avec la mère, étant en constante évaluation du regard passé et présent de la mère. Une relative égalité existe dans la succession des tours de parole des filles, ce qui laisse présumer une égalité entre elles. Le dialogue dramatique est donc ici composé de répliques qui s'enchaînent habilement, formant ainsi bouclage après bouclage, parfois parfaits, parfois imparfaits (Vinaver, 1993 : 903).

Tout au long de la pièce, les sœurs se définissent en fonction de leur mère, se rappellent ses commentaires, ses recommandations, ses jugements, ses directives et leurs réponses face aux exigences maternelles. Sept filles aux personnalités différentes, mais au même destin, qui les a conduites dans une voie qui se ressemble étrangement. Toutes sont, à leur façon, dépendantes du regard de la mère, de son approbation, fusionnées à elle et aux autres filles, comme cette image de la poupée gigogne — « on a toujours été des poupées russes » (54) —, métaphore de leurs relations interdépendantes, la plus vieille veillant sur la deuxième et ainsi de suite, jusqu'à la septième par laquelle s'est produite la rupture : « ROSE : Je n'ai pas assez aimé la plus petite puisqu'elle est partie ? » (54).

Qu'elles soient psychiatre, urbaniste, journaliste ou avocate, ces sept femmes demeurent encore et toujours les filles de leur mère, que celle-ci surnommait « les divines », déesses aux multiples talents sur les épaules desquelles elle avait « mis le

monde nouveau » (51). Elle devient ainsi, par procuration, une mère plus grande que nature, se reproduisant presque à l'infini par la vie de ses filles, s'assurant ainsi la pérennité. Cette image hantera sans fin les filles, qui accomplissaient les quatre volontés de leur mère, accouraient au moindre claquement de doigts : « Au premier signe, nous voilà chez elle et les autres ne vont pas tarder » (17), dira Marie, celle qui est devenue journaliste pour imiter sa mère et qui n'a pas réussi à garder son mari auprès d'elle, croyant à tort que le féminisme enseigné par la mère pouvait la protéger contre les voleuses de mari. Son atterrissage sur terre est plutôt désastreux.

Elles ont toujours été là pour soutenir leur mère dans toutes ses entreprises, l'aidant parfois à écrire des discours, en étant ses « cobayes quand elle est entrée en journalisme » (14), ou encore victimes de ses lubies du déménagement et de ses diètes végétariennes. De même, elles subissaient les enseignements des diverses « religions » dans lesquelles la mère s'investissait. Sa crainte incommensurable de l'ennui, sa peur de devenir superficielle, la poussait sans cesse à butiner toutes les nouvelles théories possibles et impossibles et à les inculquer ensuite à ses filles pour en faire des femmes exemplaires, éduquées, qui n'auraient peur de rien.

À tour de rôle et à de nombreuses reprises, les sœurs évoqueront les compliments et les encouragements de leur mère à se dépasser, à devenir des femmes hors du commun. Elle a fait croire à celles-ci qu'elles étaient des génies (19) et qu'elles « dev[aient] [s']emparer du monde et le mettre à [leur] main » (38). Elle les soutenait dans leurs choix quand ils allaient dans le même sens que ses opinions, mais pas autrement : « Moi, je voulais être pianiste et elle m'a obligée à avoir d'abord une profession. Je ne pouvais y échapper. Elle a été plus forte que moi » (29). En fait, elle leur imposait souvent ses propres vues. En même temps, elle les encourageait, leur disant leur beauté et leur intelligence qui les conduiraient ainsi toutes irrémédiablement à conquérir le monde. Mais les compliments lui servaient à les pousser à obéir : « T'es belle, t'es fine, t'es intelligente, tu as de la volonté, tu sais où tu vas, tu peux mettre tout le monde à tes genoux, tu n'as qu'à leur dire qu'ils sont

brillants, qu'ils ont raison et ils vont dire comme toi » (22). Elles n'avaient pas le choix, poussées sans cesse par cette mère orgueilleuse.

Les filles trouveront d'ailleurs dans la maison des petits bouts de papier sur lesquels leur mère avait écrit : « Ne pas oublier d'encourager Rose [...] Ne pas oublier d'encourager Mai » (59). Il était alors devenu impossible pour les filles de décevoir les attentes infinies de cette mère mythique. Comme le soulignent Éliacheff et Heinich, « [l']impossibilité de décevoir sa mère est en effet [...] une forme de prison, plus douce que l'impossibilité de la satisfaire, mais une prison quand même » (2002 : 98). Mais malgré tous ces beaux discours et ces encouragements, une certaine forme de distance avait été installée par la mère. Elle refusait à ses filles le bénéfice du tutoiement, les obligeant à utiliser le « vous » qui les séparait de leurs parents, car « [l]e "tu" n'était qu'à eux » (61). De plus, elles étaient les seules filles du voisinage à vouvoyer leurs parents.

Mais le résultat escompté tardait parfois à se faire sentir. Ce sont des filles accomplies, certes, mais avec « plein de trous cachés en chacune de [leurs] vies » (58), incapables de s'éloigner de celle qui brille au centre de toutes, « satellites d'une mère idéalisée » (Richard, 1996 : 140). Josée, l'avocate, se réfugie dans son travail par incapacité d'accepter de dévoiler des pans de sa vie privée (elle est lesbienne), préférant l'argent aux relations humaines et supportant, tous les lundis soirs, les appels téléphoniques de sa mère qui voulait la convaincre, par exemple, d'entrer en politique.

Mai, l'aînée, la psychiatre, à l'affût des moindres mouvements de sa mère, de ses moindres demandes — elle lui a acheté une maison à sa demande — est entrée en analyse pour tenter de se comprendre, de se distancier, sans succès, de celle-ci. Sa sœur Marie lui dira : « Tout le monde sait que tu as fait ta médecine pour te rapprocher d'elle » (29). Bien qu'elle s'en défende, ses sœurs ne sont pas dupes et lui disent que pour elle, leur mère « était une poupée de porcelaine transparente » (41) dont elle devait prendre le plus grand soin.

Léonie, l'urbaniste, celle qui aurait tant voulu devenir pianiste, a vu son rêve écarté par la mère, qui souhaitait plutôt que sa fille ait une profession stable pour se prémunir contre les aléas de la vie. Celle-ci a toujours eu l'intime conviction que ses parents l'aimaient trop, louangeant toutes ses réalisations et provoquant ainsi chez leur fille des effets pervers : « Quand je sors dans le monde, si quelqu'un doute de moi, je tombe tout le temps de haut » (20). Malgré cette confiance apparente, Léonie a aussi deux fils qui lui échappent complètement et qui la désespèrent, sur qui elle n'a plus aucun ascendant. Son monde personnel s'effrite peu à peu.

Madeleine, la « fille du milieu », l'artiste, la sculpteure, a été protégée à la fois par les plus grandes et par les plus petites. La mère a connu une grande fierté quand elle a triomphé avec son exposition new-yorkaise. Mais ses sœurs ont tôt fait de lui rappeler qu'elle devrait songer à se protéger d'elle-même.

Rose, la consultante, la femme forte, sûre d'elle, célibataire, puisqu'elle « fait des premiers ministres » (88) et non des enfants, garde le plein contrôle sur sa vie, sur les choses et sur les gens qui l'entourent. Il est d'ailleurs plutôt ironique que ce soit elle, selon les filles, qui ressemble le plus à la mère puisque celle-ci a refusé d'enfanter. Serait-ce que, comme le mentionnent Éliacheff et Heinich, la mère n'a pas su donner un modèle suffisamment positif pour que sa fille ait envie de reproduire le modèle ? Ses sœurs ne cessent de la haranguer sur ses aspirations à être la plus forte d'entre elles, celle sans qui elles ne pourraient vivre puisqu'elle donne son avis sur tout. Son jugement est souvent péremptoire et blessant : « Vous êtes toutes perdues dans vos petits métiers, entre quatre murs et vous n'avez aucune vision du monde » (40). « Super-blindée » (26), sans véritable sens de l'humour, mais possédant un sens inné de l'organisation, Rose avait pour sa mère une immense admiration même si parfois, elle avait un peu honte d'elle quand elle houspillait les commerçants et les vendeurs. Son efficacité, son sens de la vérité ne font aucun doute. « Tu as bien retenu le message de maman » (38), lui dira Josée. Rose est d'ailleurs celle qui, physiquement, ressemble le plus à sa mère et celle qui aurait voulu « être » sa mère, parlant tout le

temps pour tout le monde. Elle s'en défend bien — « [j]e ne suis pas une copie conforme » (61) —, mais Rose, tout comme sa mère, ne doute pas et prévoit tout. Mais un jour, lui dit Marie, « tu vas frapper ton mur [et] tu vas t'effondrer. Tu vas être la plus fusionnelle de toutes » (94). Décidément, la fusion les attend toutes au détour.

Elles sont toutes là, réunies à la maison familiale, à attendre qu'il se passe quelque chose, ne sachant trop quoi penser de la télécopie envoyée par la mère à chacune d'entre elles. Elles qui pensaient avoir tout prévu, sachant leur mère gravement malade, se sentent désarmées, privées du soutien et du regard de la mère et redevenues du coup petites filles. Elle les surprend, encore et toujours, dirigeant la parade, leur « gliss[ant] entre les doigts » (24). Elles se retrouvent à court d'idées et d'actions : « On n'est pas normales, on devrait savoir quoi faire » (42). En fait, leur mère, fière et narcissique, refuse que ses filles la voient mourir et celles-ci ne savent pas contrevenir aux directives de cette dernière.

Alors, elles attendent, perdues, se serrant les coudes, sororité retrouvée dans l'épreuve. Pendant cette interminable suspension du temps, Madeleine fabriquera, avec de la glaise trouvée dans la maison, sept petites statuettes qui les représentent toutes : « Je nous fais pendant qu'on attend des nouvelles de maman » (46), car en manipulant la terre, elle croit tenir « un instant de nous et d'elle » (55). Ce sont sept poupées gigognes qui se complètent pour n'en former qu'une, les sept faces d'un heptagone, objet pictural que la mère a voulu à son image. Elles s'orientent toutes dans la même direction, vers leur soleil. Il ne s'agit pas ici de deux ou de plusieurs personnages antagonistes, mais plutôt d'un redoublement multiple d'un même personnage (Übersfeld, [1977] 1993). Chacun est défini par sa profession et par son lien à la mère. D'ailleurs, Madeleine, qui fabrique ces statuettes, les surnomme : « *J'attends je ne sais pas quoi et c'est ma mère* » (64).

Lorsque la mort de leur mère, crainte par toutes, leur est finalement annoncée, c'est par la bouche de la fille prodigue, Simone, disparue depuis plus de vingt ans,

que la mère, contre toute attente, leur fera parvenir la nouvelle de sa mort, choisissant de mourir auprès de celle qui l'avait fuie. Elle laisse ainsi de côté ses six autres filles, présentes depuis toujours auprès d'elle. Cette nouvelle, doublée de la vision ou de l'apparition soudaine de la plus jeune des sœurs, les fragilisera, puisqu'encore une fois, la mère aura tout orchestré, les privant de sa mort par son choix de mourir près de celle qui les avait abandonnées.

Elles avaient pourtant répondu à ses appels, à ses demandes : « Nous, nous sommes tellement restées là, avec elle, malgré nos vies. [...] Malgré nos maris, nos enfants, nous sommes restées accrochées à elle » (77). Mais voilà qu'elle les abandonne, les laissant ahuries et attristées. Et elles se souviennent, puis comprennent :

Maintenant qu'elle est partie, nous devenons mortelles à notre tour. / JOSÉE : Moi, elle m'aimait parce que je pleurais quand elle s'en allait. / MAI : Moi, elle m'aimait parce que j'avais deux oreilles. / MADELEINE : Elle m'aimait parce que je pouvais faire son portrait. / LÉONIE : Je savais qu'elle m'aimait tout le temps même que ça m'effrayait. / ROSE : Quand j'ai fini d'avoir peur de lui déplaire, je n'ai plus jamais eu peur de rien (86).

Loin de s'être accomplies, elles ont plutôt répondu aux aspirations d'une mère qui avait peur de l'inactivité, qui n'avait pas assez d'une vie pour parachever toutes ses entreprises et qui aspirait plus que tout à se réaliser par les vies de ses filles : « Si le fleuve n'était pas si pourri, on pourrait se jeter à l'eau et se débaptiser de toutes nos hantises » (65).

Haineault souligne à juste titre que

[...] certaines mères s'acharneront à donner corps à un objet substitut d'elles-mêmes. Elles créeront, envers et contre tout, une fille non séparée d'elles. Leur jouissance sera faite de l'entièreté de leur désir d'être elle-même cette enfant. Se fusionner à leur fille, se fondre, se couler en elle les transportera au paradis du narcissisme (2006 : 8).

Égocentrique jusqu'au bout des ongles, la mère des « divines » ne les encourageait finalement que pour qu'elles enfantent ses rêves et ses ambitions dans une fusion

presque parfaite : « De ce fait, elles sont devenues et restées les créations chéries de leurs parents, "les divines", objets narcissiques et fusionnels reflétant la magnificence de leurs géniteurs » (Richard, 1996 : 140).

Le testament, voix de la mère parvenant de l'au-delà, assurera aux filles qu'elles ont été aimées. La mère admet également que son orgueil parental était peut-être quelque peu démesuré. Le rituel qui suivra la lecture des dernières volontés de la mère est plutôt inusité : les sept sœurs, à tour de rôle, enterreront les statuettes de glaise façonnées par Madeleine, en adressant à celle-ci un dernier message. Curieusement, ces petites bonnes femmes incarnaient, au départ, chacune d'entre elles. Mais ici, elles représentent plutôt la mère que chacune met en terre. Serait-ce elles-mêmes ou une partie d'elles-mêmes qu'elles ensevelissent avec la mère ? Pourtant, les paroles prononcées dans les dernières pages laissent plutôt place à une ouverture, à la renaissance de chacune d'elles maintenant que la mère est disparue, donc à des solutions possibles aux carences engendrées par la relation mère-filles.

#### 4.6.3 Les solutions

##### La fusion

La mère avait entretenu, avec ses six premières filles, une relation fusionnelle dans le but, comme nous venons de le mentionner, de s'accomplir personnellement. Bien sûr, de cette fusion ne sont pas nées que de mauvaises choses. Ces six filles réussissent très bien dans la vie : elles exercent des professions enviées, avec énergie, intelligence et succès, faisant ainsi la fierté de leur mère. Celle-ci leur a enseigné la « langue maternelle » ainsi que la langue de bois (Marie), la langue des villes (Léonie), la langue des mains (Madeleine) et la langue des vipères (Rose). Elle s'est dès lors incarnée en elles, laissant à chacune un peu de sa personnalité et de son arrogance, mais très peu de liberté intérieure. Aussi n'ont-elles pas de véritable



identité malgré leur réussite apparente. Est-il possible de se séparer d'une telle mère idéalisée, d'une relation fusionnelle ?

Les filles sont conscientes que plus rien ne sera comme avant. Le départ de celle qu'elles admiraient fait que la relation symbiotique, installée depuis toujours par la mère, devra ainsi être rompue. Mais, comme le mentionne Haineault, « [...] la rupture de la relation mère-fille m'est apparue la plus douloureuse entre toutes et, dans certains cas, objet d'un deuil presque impossible alors même que ce dernier était perçu et compris comme essentiel à la vie, à la croissance, à l'autonomie » (2006 : 6). Peut-être la cérémonie finale permettra-t-elle aux filles de mettre un terme à la fusion pour pouvoir ainsi s'individualiser, retrouver leurs repères et construire enfin leur vie à l'abri du puissant regard de la mère. Mais, selon la psychologue Hélène Richard, « [o]n idéalise souvent ce qu'on n'a pas eu, et il faut accomplir un travail supplémentaire pour faire le deuil de cette illusion, assumer la réalité. Il est sans doute plus difficile de quitter une illusion qu'une mère imparfaite, ordinaire, réelle » (1996 : 144). Séparation difficile, imposée par la mère elle-même, par sa mort loin d'elles et qui forcera peut-être les divines à « bien se porter » (93).

#### La rupture de la fusion : la fuite

L'une d'entre elles, la plus jeune, a choisi, il y a longtemps, à l'aube de sa vie d'adulte, de fuir le giron familial et l'emprise fusionnelle de sa mère. Elle a donc quitté sa famille pour suivre aux États-Unis un révolutionnaire dont elle était tombée éperdument amoureuse, devenant la « blanche inconnue des Black Panthers » (30). Simone a donc osé faire ce que ses sœurs n'ont pu réaliser, faute de courage, c'est-à-dire échapper à la mère, ne laissant aucun indice derrière elle et prenant mille précautions au fil des années pour ne pas être retracée : une carte postale par année, un peu d'argent envoyé à sa mère pour signifier qu'elle était toujours en vie.

La mère et les six filles ont toutes essayé, par différents moyens, de la retrouver et de la ramener au bercail. Au fil des années, elle est devenue un personnage

mythique qui obnubilait leur mère. Celle-ci faisait d'elle la plus importante entre toutes, accaparant ainsi la mémoire de ses sœurs. Et au bout de vingt ans et de multiples efforts, la mère a finalement retrouvé sa fille perdue, banalement, en reconnaissant sa voix lors d'un reportage télévisuel, constatant par la même occasion qu'elle vivait tout simplement à quelques centaines de kilomètres d'elle. Sa décision ne fut pas longue à venir : prenant son dossier médical sous le bras, accompagnée de sa meilleure amie, elle est allée rejoindre celle qu'elle espérait depuis si longtemps. Et c'est avec ce mouton noir, celle qui avait osé contester son autorité, qu'elle décidera de rendre son dernier souffle, tout comme le fait la mère dans la pièce *La déposition* d'Hélène Pedneault. C'est elle qu'elle chargera du message de sa mort, la forçant du même coup à renouer avec ses sœurs, la ramenant dans le droit chemin, recréant ainsi l'univers familial amputé de l'un de ses éléments vingt ans auparavant.

Simone la rebelle ne justifiera pas son geste auprès de sa mère ; elle refusera de lui demander pardon mais acceptera de respecter ses dernières volontés. Mais d'avoir rompu la fusion lui aura-t-il permis de réussir là où ses sœurs avaient échoué ? Rien n'est moins sûr. Consciente qu'elle a fait « vivre sur les dents » ses sœurs pendant tant d'années (« Es-tu revenue pour revenir ou pour refaire peser un autre éléphant sur nos cœurs ? » [87]), celles-ci l'imaginant vivre une vie de plaisirs continus et de révolutions accompagnées du soleil du Sud, elle n'a d'autre choix que de détruire leurs illusions, leur dévoilant que son histoire d'amour n'avait en fait duré que quelques mois, que son amant l'avait chassée pour la préserver des risques et qu'elle était en fait devenue un « lambeau de silence, des années de silence. De défaites » (79). Sa fuite en avant a donc été un échec complet. Mais Simone, orgueilleuse, a refusé de rebrousser chemin pour revenir à la maison.

Elle a changé d'identité et s'est installée en Gaspésie, où elle est devenue jardinière, une fille orpheline comme sa mère l'avait été avant elle : « Il me semblait que le fait qu'elle soit orpheline lui avait donné tellement de liberté que j'ai eu envie

d'être orpheline moi aussi » (86). Le départ a ainsi constitué à toutes fins pratiques un matricide. Mais la voilà de retour, au milieu de ses sœurs, celle qui dorénavant habitera la maison laissée vide par la mère. Elle sera donc revenue au point de départ, car, comme le lui font remarquer à juste titre Léonie et Rose, « [t]u croyais t'être libérée. Mais de quoi ? Quand maman est arrivée, tout de suite, tu as vu la chatte qui vient prendre par le cou, entre ses dents, le petit minou qui avait sauté hors de la boîte. Elle t'a rattrapée. Elle t'a ramenée. [...] Tu vois, toi aussi tu es obéissante » (93).

Alors, malgré cette fuite loin de la fusion maternelle, Simone ne s'est pas plus libérée que ses sœurs. Et c'est peut-être finalement la mort de la mère et le deuil qu'elles devront faire qui les pousseront à reprendre leur vie en main, même si « [d]'elle, [elles] deviendron[t] mélancoliques » (96), filles maintenant abandonnées à leur destinée.

Finalement, dans cette pièce, malgré son absence de scène, la mère contrôlait tout. Les filles ne cessent de parler d'elle, la reproduisent. Mais comme elle finira par leur demander pardon, par leur dire son amour, peut-être les filles pourront-elles enfin retrouver leur identité perdue.

#### 4.7 *Dévoilement devant notaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf

Cette pièce de Parenteau-Lebeuf a fait l'objet d'une lecture publique en 1998 et fut créée à Montréal en octobre 2002. Elle met en scène deux personnages principaux : Irène-Iris et son frère Ulysse, qui reviennent des funérailles de leur mère. Il fait nuit et le coucou indique interminablement trois heures. Les enfants évoquent leur mère, ses discours féministes, ses craintes et ses souffrances intérieures et le legs qu'elle leur aura fait, soit un testament et un portrait, tous deux dévoilés devant le notaire à la toute fin de la pièce.

Dans un texte composé de dix-huit courts tableaux, la dramaturge donne à son héroïne un langage poétique, accompagné à maintes reprises d'une ironie caustique qui teinte ce que Sarrazac appelle des « jeux de rêve ». Selon lui,

[l]e jeu de rêve, plus radicalement encore que d'autres formes théâtrales modernes, déroge violemment aux principes cardinaux du *muthos* tragique : ordre, étendue, complétude. Et cela afin de poursuivre un objectif impérieux : circonscrire non point un grand événement tragique propre à bouleverser l'existence d'un héros, mais, dans sa banalité absolue, le tout petit drame de la vie de l'homme le plus ordinaire (2004 : 64).

Les monologues et les dialogues de cette pièce forment un univers onirique et surréaliste, fait d'images, de métaphores et de souvenirs partagés. Comme lecteurs, nous avons droit à la vie intérieure de deux êtres qui viennent de perdre leur mère, victime d'un cancer, et qui tentent, tant bien que mal, de trouver le sens profond de leur vie.

#### 4.7.1 Le patriarcat

Le patriarcat n'est pas un thème central de la pièce. Il est abordé en filigrane par des commentaires de la mère — pris en charge par la voix de la fille, car la mère n'a pas la parole puisqu'elle est absente de la scène — qui dénoncent avec vigueur et acuité les valeurs patriarcales qui maintenaient et maintiennent encore les femmes dans un carcan réducteur.

Telle que la fille la restitue, la voix de la mère énonce plutôt la nécessité de préserver les valeurs égalitaires, valeurs âprement conquises par les luttes des féministes des années 1970, la génération de la mère. Le théorème défendu par Clarisse va comme suit : « Une femme n'est jamais moins qu'un homme — dont voici la preuve : aucune femme n'est un homme ; une femme est une femme de plus qu'aucun homme, donc, une femme n'est jamais moins qu'un homme » (7). Elle soutient que les valeurs patriarcales ont été reléguées aux oubliettes pour permettre à la femme d'accéder à l'égalité et à la liberté. Dans le même sens, elle attaque de

front les rôles traditionnellement attribués à la femme et à l'homme, répétant à sa fille que les princes charmants n'existent plus et ont été plutôt remplacés — dans les contes revisités par les féministes — par une fée Clochette portant des bottes à cap d'acier qui frappe le prince charmant qui « du haut de son cheval, véhicule des valeurs machistes à travers le royaume » (25). Rappelons toutefois qu'il s'agit d'une version des paroles de la mère filtrée par une fille critique et désabusée, version donc non dépourvue d'éléments caricaturaux.

Mais, comme nous le verrons, ces discours féministes ont plutôt désillusionné Irène-Iris. Elle rejette la logique du théorème défendu par sa mère, prétendant qu'il s'agit d'un « sophisme ». Dans le tableau 8, intitulé « À propos du féminisme et de la féminité », elle manifeste de la déception envers certains silences maternels. La mère aurait omis de dire que malgré les revendications féministes et les luttes acharnées que les femmes ont menées, tout n'a pas été réglé et que « les hommes peuvent [encore] tout dire et tout faire » (24). Elle affirme que sa mère l'a mal informée puisque, contrairement aux hommes, les femmes n'ont pas la possibilité de dire tout ce qu'elles pensent et n'ont pas le loisir de faire tout ce qu'elles veulent. La société est ainsi faite. Ce que la fille reproche à la mère, c'est donc de lui avoir transmis une idéologie féministe irréaliste qui l'a mal préparée à vivre dans une société encore sexiste. Elle reproche en somme au féminisme de ne pas avoir réussi à abolir en 25 ans un patriarcat vieux de plusieurs millénaires, comme si elle blâmait sa mère de la persistance du patriarcat.

#### 4.7.2 Le portrait et la voix de la mère

Au moment où débute la pièce, Clarisse vient de mourir. C'est donc par la voix et par le regard de sa fille qu'elle nous sera donnée à voir, qu'elle exprimera ses idées ainsi que ses craintes, ses peurs et ses souffrances. Les paroles maternelles sont

forcément orientées, car elles sont presque systématiquement suivies de commentaires, de précisions ou encore d'interprétations de la fille. Comme le mentionne Irène Roy, « [...] les structures formelles de certaines œuvres contemporaines sont marquées par un décentrement de la subjectivité [...] qui recoupe l'authenticité de l'expérience et, comme nous essayons de le démontrer, se construisent dans le repliement sur soi » (2004 : 36). La première image présentée par Irène-Iris est celle de la mère décédée reposant dans son cercueil, une femme « désâmée, pétrifiée, maquillée comme une fille de rue » (8), vision peu conforme au souvenir que souhaite conserver sa fille, qui réagit avec colère, puisque sa mère aurait dû prévoir et préparer sa dernière représentation : « Une femme de ta trempe doit avoir des préoccupations esthétiques au-delà de la mort ! » (8). On voit ici la toute-puissance prêtée à la mère, à qui on reproche de ne pas maîtriser les événements qui surviennent après sa mort.

Pourtant, cette figure de la femme belle et fière sera très peu évoquée puisque chaque fois que le corps de la mère est décrit, c'est pour présenter une femme diminuée par les souffrances intérieures (notamment par le départ de son mari), puis morcelée par le cancer qui l'a rongée et qui l'a amputée d'une partie d'elle-même (un sein), révélant une cicatrice, une « couture » fort apparente. D'ailleurs, cette vision traumatise au plus haut point la fille, qui n'aura de cesse de dépeindre le corps mutilé de sa mère et la meurtrissure qui lui barre la poitrine. Pour atténuer ce spectacle de l'horreur, elle utilise des euphémismes et des métaphores, plutôt cyniques faut-il le préciser, tous reliés au domaine de la mode, pour traduire le travail de charcutage exécuté sur le corps de sa mère :

Mère porte sa marque du diable sur le sein gauche. C'est une œuvre indéniablement originale et très... contemporaine. On a l'impression qu'un couturier est passé par là et qu'elle lui a dit : « Christian, toute cette chair m'enquiquine. Faites-moi quelque chose de joli. » Toutefois, Christian était occupé à autre chose et a envoyé son assistant. [...] Le travail a été bâclé. On ne peut parler d'un point d'Alençon particulièrement délicat (37).

Cette représentation corporelle de la mère atteint son apogée lors de la finale de la pièce, au moment où est dévoilé le portrait d'elle-même qu'elle laisse en héritage à sa fille : Clarisse, torse nu, le sein gauche disparu, la poitrine sabrée par une cicatrice, blessure de la mère qui atteint la fille au passage.

Le corps de la mère est donc porteur de toutes les souffrances, une ride se creusant chaque fois qu'une peur l'assaille, chaque fois que l'angoisse la retient prisonnière. Et ces rides sont, à chaque mention dans le texte, associées à la surréalité d'un coucou, métaphore appelant le temps de la mort, le malheur étant sans cesse associé à cet objet : « "Ce sale coucou me fait une telle peur que je fais une ride chaque fois qu'il sort sa gueule. Le temps ne passe pas, ce sont les peurs qui s'accumulent." » (11). Car le temps refuse d'avancer dans cette maison lorsque les événements se précipitent, lorsque le malheur frappe à la porte. Cette pendule, messagère du temps qui se manifeste de façon audible, obsède Clarisse et ses enfants, qui l'évoquent alors chaque fois que la peur les rejoint.

Au moment de la mort de la mère, ce coucou est convié à nouveau par l'auteure, cette fois-ci dans une toile peinte par le père avant son départ, qui expose ainsi le symbole même de l'angoisse exacerbée : « [...] un coucou au torse défoncé par un coucou plus petit, qui sonne l'heure en hurlant la mort » (46), sorte d'imbrication mortelle mère-fille. La mort vient de cette poitrine, de ces bosses cancéreuses qui ont emporté Clarisse. Alors, le coucou se tait, comme au retour des funérailles où il indique trois heures, interminablement, pour faire place aux réminiscences accablantes d'Irène-Iris. Et le coucou indiquera trois heures chaque fois que la fatalité frappera, heure symbolique de la mort, pour se figer et leur indiquer que leur tourment sera interminable et les marquera à jamais.

Ce symbole du temps réapparaît à quelques reprises dans la pièce, ressuscitant chaque fois le thème de la douleur annoncée qui peut survenir à tout moment : « **Petit Frère** : T'a-t-il trouvé des bosses ? / **Irène-Iris** : Rien ne peut ressurgir... / **Petit Frère** : Les coucous surgissent à toute heure, Risse » (47). Enfin, dans le portrait



de la mère dévoilé à la fin de la pièce, le coucou sera à nouveau présent mais, cette fois-ci, il « quitt[e] la maison dans un vol plané, une cascade de sang derrière lui » (58), emportant avec lui les malheurs et les afflications de cette famille.

Un lieu est également associé aux revers que subit la mère : la salle de bain, lieu métaphorique des déchirements maternels. La salle de bain est le refuge où elle s'enferme chaque fois qu'un coup lui est porté, que ce soit l'abandon de son mari ou encore l'apparition des angoisses reliées à sa maladie, supplices qui réveillent la « boule » qui lui gruge l'estomac et l'empêche alors de respirer. Ce sera d'ailleurs dans cet endroit que son fils la découvrira, gisant sur le sol, « son corps malade [étant] un oiseau, un oiselet, un oiselet aux mains griffues tachées de sang, sa couture déchirée et le coucou cancéreux en liberté » (40).

Un autre fragment de la mère nous sera dévoilé par la fille, soit celui de la mère féministe, revendicatrice, qui n'avait de cesse de discourir sur les femmes et leur identité. Elle tentait, jour après jour, d'inculquer à sa fille les principes des luttes féministes ainsi que les grandes théories de femmes réputées, telles Simone de Beauvoir, Germaine Greer, Louky Bersianik ou encore Shere Hite, rappelant ainsi à sa fille qu'elle « es[t] l'instrument du changement » (20). Ce point de vue de la fille est très fortement orienté par sa haine et sa condamnation du féminisme.

La femme Clarisse, celle qui parlait librement et brandissait une pancarte, manifestait contre les inégalités faites aux femmes, organisait chez elle des soirées de discussion, lisait à sa fille les contes de fée revisités par les féministes et qui abolissaient l'image de la femme soumise au prince charmant machiste :

Les princes charmants n'existent pas, Irène-Iris. Dans *La Belle au bois dormant*, cet être beau, fort et courageux n'est autre que le mouvement féministe qui vient éveiller la conscience de la Belle et effacer toutes ces années de servitude aux volontés des autres afin qu'elle ne s'en fasse plus raconter par quiconque (48).

Cette femme n'aspirait qu'à instruire sa fille et la guider dans la bonne voie, sa voie, désirant que celle-ci devienne un substitut d'elle-même, un reflet de la femme



prônant l'égalité pour tous et toutes. D'ailleurs, Clarisse a choisi, pour ses deux enfants, des prénoms intimement reliés au sien, soit Ulysse pour son fils et Irène-Iris pour sa fille, dont le diminutif, « Risse », n'est pas sans évoquer le prénom de la mère, privant du même coup sa fille d'une partie importante de son identité. Doit-on rappeler ici qu'il s'agit de la vision de la fille, qui ne perçoit pas dans les paroles et les gestes de la mère un désir de lui transmettre la liberté ? Elle les associe plutôt à une volonté maternelle de la faire entrer de force dans un moule féministe.

Pendant ce temps, Clarisse vivait de terribles angoisses, perdait son mari et était dépossédée du même coup de la parole salvatrice ou même réconfortante qui aurait pu aider sa fille et la soutenir dans les moments difficiles. Clarisse ne pouvait faire taire, par une parole bienveillante, le silence de la « boule » qui hurlait dans les entrailles de sa fille, comme dans les siennes : « [...] Clarisse Lamy trouve moins compromettant d'aller accueillir son fils que d'avouer à sa fille qu'elle a un bourreau dans le ventre » (29). Ces deux femmes n'ont jamais réussi à exprimer et encore moins à partager leurs désirs et leurs doutes respectifs. Le silence leur servait de rempart puisque la peur (la « boule ») les retenait prisonnières.

#### 4.7.3 Le portrait de la fille. La relation mère-fille et la mise en accusation de la mère

Parenteau-Lebeuf met dans la bouche de son héroïne une langue très poétique, enrobée d'humour, qui transforme la réalité pour l'embellir, pour l'envelopper d'une atmosphère onirique et ludique empreinte d'images saugrenues, de mots remplis de désillusion, de lassitude et de fantasmes à caractère sexuel. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac,

[f]aisant le grand écart entre rêve et réalité, la dramaturgie du jeu de rêve n'en paraît que plus appropriée à saisir *en tant que fragment* cette vie ordinaire, cette vie de « tout un chacun » qui ne paraît durer qu'un instant et, cependant, s'étale de façon monotone et répétitive, possède la grise uniformité du quotidien tout en étant secouée, jusqu'au malaise, de convulsions, d'insatisfactions, de fantasmes, de journalières désespérances (2004 : 60).

Le texte est ainsi formé principalement de monologues d'Irène-Iris, où le « [...] quotidien et l'absurde se succèdent et, parfois, s'entrelacent [...] » (Cyr, 2006 : 173).

Celle-ci se réfugie à plusieurs reprises dans un espace du récit, qui n'est pas sans rappeler celui dans lequel s'échappait Alice dans *Baby Blues*, espace où Irène-Iris se remémore des moments douloureux de son passé, ses visions et ses souvenirs déformés, situations associées à la mère, à ses souffrances et à son rejet. Ici, « [l']onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (Sarrazac, 2004 : 59), le rêve étant perçu comme un « facteur de désordre » dramaturgique. Ces jeux de rêve permettent à Irène-Iris d'exprimer et de dénoncer la difficile relation mère-fille. Dans ces intervalles oniriques, une lumière rouge éclaire l'escalier et la mezzanine, plus précisément la salle de bain, refuge de la mère, à l'abri des regards indiscrets et des questionnements de sa fille. La couleur rouge est d'ailleurs liée, dans tout le texte, au déchirement, au rêve utopique d'une relation mère-fille lumineuse, à la peur provoquée par les douleurs maternelles, au souvenir du corps brisé de la mère.

Cette couleur est aussi celle au sang qui jaillit du nez d'Irène-Iris chaque fois qu'elle reçoit une rebuffade de la part de sa mère ou encore lorsqu'elle voit la souffrance enflammer le corps de celle-ci. Ce sang vient en fait d'une petite fissure qui, métaphoriquement, représente ses désirs et les déceptions qui s'en suivent :

À force de ne plus savoir où aller... mes désirs se sont réfugiés dans mon nez... ils ont forcé la cloison intérieure... et créé une fissure... lorsqu'ils sont trop intenses... ma fissure s'ouvre comme une déchirure... et mes désirs s'en écoulent... [...] Ils se changent en ruisseaux de sang... quittent mon nez... descendent jusqu'à mes lèvres... se glissent dans ma bouche... dans ma gorge... où je les ravale... et le cycle recommence... (55).

Comment Irène-Iris pourrait-elle recoudre cette fissure de désirs alors que sa mère ne peut l'écouter et encore moins lui révéler le pourquoi des choses ?

Irène-Iris prend malgré tout la parole pour se dire, se raconter, se définir, se présentant dès le départ, dans un cadre mère-fille fusionnel, mentionnant qu'elle

n'habite qu'à 49 km du domicile maternel. Elle exprime ses nombreuses frustrations, ses peurs, ses échecs, sa détresse psychologique, le tout dans des monologues fragmentés, dans des retours en arrière à l'image des déchirures perpétuelles qui l'habitent, qui la torturent. Comme le soulignent Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos à propos des monologues utilisés par Carole Fréchette dans certains de ses textes, ceux-ci

[...] donne[nt] lieu à un texte jamais achevé, et le corps morcelé figure le morcellement de l'être, un être dont l'unité ne peut se réaliser que par la reconnaissance de ses dimensions affective et sensible. Fidèles au procédé de fragmentation, les discours s'entrecroisent sans liens évidents et les changements d'espace et de temps viennent en briser le rythme (2004 : 18).

La grande majorité de ses répliques et de ses monologues oniriques tourne autour d'un axe central : sa mère. Celle-ci est en effet l'objet principal de ses désirs, de sa quête, de ses inquiétudes. Toutefois, elle fait preuve de lucidité en lui reprochant ses rejets, son manque d'écoute, ses enseignements féministes : « De fait, on pourrait dire qu'Irène-Iris cherche à défaire péniblement les fils d'un vêtement qui lui enserre le corps et l'empêche de donner libre cours à ses désirs de femme » (Godin, 2003 : 17).

Irène-Iris vit donc sur une image d'elle-même créée par sa mère, l'image d'une femme féministe en parfait contrôle de sa vie. Ce qui est faux. Par conséquent, elle n'arrive pas à exprimer ses désirs intérieurs, intimes. Elle n'a pas le droit de croire au prince charmant, puisque sa mère l'a mise en garde contre lui. En effet, c'est

[...] très précocement que la fille pressentira *ce que sa mère veut d'elle et veut pour elle* ; cette volonté d'*emprise* maternelle entraînant en retour le jeu de la pulsion de mort, où s'intriqueront les sentiments dépressifs d'une fille qui se sent ou se croit incomprise, et des affects persécutifs induits par l'imposition de modèles trop contraignants (Couchard, 1991 : 85).

Ici, la volonté de la mère consiste à imposer le modèle de la femme féministe libérée qui refuse de se soumettre aux désirs des hommes (et parfois à ses propres désirs).

Dans un long monologue (tableau 12 — « Schizophrénie phéménine ») qui l'entraîne sur les rivages de la folie, dans une scène surréaliste qui relève presque de l'automutilation, Irène-Iris exprime avec colère, et même avec violence, son dégoût d'elle-même, scène qui touche à cette description de Sarrazac concernant les jeux de rêve : « La mesure du jeu de rêve comme drame de la vie ordinaire, c'est cette démesure mesurée, cette mesure démesurée. Son équilibre, le déséquilibre. L'oscillation jusqu'à l'entropie. Jusqu'au point de rupture de toute architecture théâtrale » (2004 : 60). Dans ce tableau, avec une masse, elle frappe avec force le plancher qu'elle tente de briser, représentation d'elle-même qu'elle désire anéantir, faire disparaître, puisqu'elle découvre qu'elle n'a pas la capacité de suivre les traces de sa mère, de devenir celle qu'elle souhaitait. Dans une sorte de décomposition dramatique (hors de toute réalité), elle veut s'engouffrer, se fondre au sol pour tuer dans l'œuf son mal-être, « être la première féministe à se fondre en un revêtement doux, résistant et insensible » (30).

Ayant peu d'estime d'elle-même, convaincue d'avoir tout raté, tout détruit autour d'elle, elle appelle de toutes ses forces le « Responsable de la Boule », de ce boulet qui a pris possession de son corps (comme celui de sa mère), cette peur qui la prive d'air, pour lui « parler dans le casque » (30). Car Irène-Iris a peur de son époque, qui ne peut préciser de façon claire la position que la femme doit soutenir : « [...] il n'y a aucune position qui convienne. La position des femmes n'a jamais été aussi contestable. Le plancher est une solution qui en vaut une autre » (32). Ce « Responsable de la Boule », qui est, dans les faits, une responsable, voix intérieure d'Irène-Iris, lui affirme pourtant que son anxiété ne peut s'évaporer puisque « [n]ous vivons à l'ère du postféminisme [...] D'où sortez-vous avec votre plancher ? On arrive de là, vous n'allez pas y retourner. Ce n'est plus de votre époque ! » (32)

Elle se sent horriblement seule. Seule car elle voudrait croire au prince charmant, comme toutes les filles ordinaires, être à l'écoute de ses désirs, de sa féminité. Mais, justement, qu'est-ce qui est féminin, se demande-t-elle ? « Être féministe est-il

féminin ? Le féminin est-il une maladie de laquelle il faut guérir ? » (25). Elle sait ce que sa mère attendait d'elle mais elle refuse d'obéir les yeux fermés, sans se questionner sur les comment et les pourquoi, « [...] la voix du questionnement domin[ant] la voix du fictionnement, le commentaire chevauch[ant] la fable stricto sensu » (Sarrazac, 2004 : 32). Elle cherche des réponses puisque les paroles maternelles ne la satisfont pas. Elle est consciente qu'elle est une fille de féministe et que la génération de sa mère est persuadée d'avoir délivré les femmes de leur esclavage. Mais qu'en est-il dans la réalité ? À quel prix les femmes se sont-elles libérées ? Où trouver sa place dans cette nouvelle société ? Voilà autant de questions qui taraudent Irène-Iris puisque ses désirs de femme continuent de l'assaillir. Elle doute qu'un homme puisse désirer cette jeune femme amazone, cette femme élevée dans la modernité.

Mais son corps de femme demande, exige. Certes, il a déjà connu de nombreuses désillusions, répondant à chacun de ses désirs de l'« ignorance et de l'impulsivité » : « Je suis morte dans de si nombreux lits » (36). Elle a cru, dit-elle, aux préceptes enseignés par sa mère, naïvement, sans véritablement comprendre, sans questionner. Mais comment ne pas voir, comment comprendre le bouleversement de sa mère après l'abandon du père ? Elle a la terrible sensation que, contrairement à ce que lui a dit sa mère, le combat pour l'égalité des femmes et pour la liberté du corps est coincé dans les dédales de l'obscurantisme et que la nouvelle génération de femmes ne sait pas se sortir de ce labyrinthe.

Nous sommes mis en présence ici d'un discours à la limite de l'antiféminisme, qui reproche aux mères soixante-dixardes leurs protestations et leurs rassemblements ainsi que le vide laissé ensuite par ceux-ci. Le propos condamne également l'absence de réponses aux nombreuses questions des filles de la génération suivante, qui ont bien du mal à comprendre les contestations et les querelles des années 1970, vivant avec la sensation d'avoir à abandonner leur féminité au profit du féminisme et l'impression d'avoir à abolir leurs désirs sexuels

dits féminins, incompatibles selon elles avec l'égalité exigée par les femmes. Par la voix d'Irène-Iris, l'auteure exprime un profond ressentiment face à cette génération des femmes féministes des années 1970, qui ont vu la vie « *through the narrow prism of gender* » (Moss, 2005-2006 : 119). Irène-Iris est la porte-parole de ce discours et elle semble complètement dévastée par toutes les questions qui surgissent dans son esprit.

La relation mère-fille, dont la communication réelle est ici absente, n'a pu contribuer à la formation d'une identité stable chez la fille. Il n'y a, dans ce texte, que doute, questionnement et autodestruction. La mère n'entendait pas sa fille et la rejetait, impuissante face à ses propres blessures. Finalement, la solution viendra paradoxalement de la « Responsable de la Boule » ; elle réside dans l'acceptation de la « boule » — ce qui démarquerait Irène-Iris de sa mère —, de cette angoisse reliée à la féminité, qui se transmet de génération en génération, de mère en fille, car, comme le lui révélera la Responsable :

[...] Votre sang charrie la fonction de Responsable de la Boule, qui se transmet de génération en génération. / **Irène-Iris** : De génération en... Non ! Ce poste doit être aboli ! / **Responsable** : Oubliez ça, Mlle Lamy. La femme moderne et sa Boule progresseront sans cesse, seront constamment renouvelées puisque, de mère en fille, les femmes en assumeront toujours la maternité (33).

Mais Irène-Iris refuse de se soumettre au passage générationnel d'une angoisse dévorante reliée au seul fait d'être une femme. Cette « boule » de peur féminine, maternelle, ressemble étrangement à la boule de linge fabriquée par les filles d'*À ma mère...* pour représenter la mère patriarcale.

Comment Irène-Iris pourrait-elle apprendre à aimer ce bourreau qui lui tord le ventre ? Encore une question sans réponse, puisque Clarisse n'a pas su faire taire sa boule intérieure et par conséquent, n'a pas su offrir à sa fille les clés de la destruction de cette « boule » d'anxiété. Sa mère l'a ainsi laissée seule avec elle-même, encore une fois, l'a abandonnée avec « tout son attirail de peurs... angoisses... tours... rouets... démons... organes... » (12), et avec la sinistre sensation d'être nulle part,

d'avoir à vivre dans ce « trois heures » de souffrance perpétuelle, incapable de redémarrer le temps. Elle vit dès lors avec la crainte d'avoir à cohabiter éternellement avec le seul éclairage des lampes maternelles, qui se trouvent d'ailleurs en grande quantité dans la maison. La hantise d'Irène-Iris se réalise donc : ressembler à sa mère sans pouvoir trouver les bons ressorts pour rebondir et les réponses qui lui permettraient d'acquiescer sa liberté.

#### 4.7.4 Les solutions

##### La parole de la mère

Lors de la scène finale, la voix de la mère nous parvient d'outre-tombe par le biais d'un testament dans lequel elle se livre, acceptant du même coup de baisser sa garde et de dévoiler certains de ses regrets. En effet, Clarisse avoue, dans cette confession, avoir souffert psychologiquement du cancer qui a eu raison de ses défenses et d'une partie de sa féminité.

De plus, Clarisse admet à sa fille que, parfois, « [l]es mots [l]'ont trompée », qu'elle a « tant dit de mots empruntés qu'[elle] ne reconnaî[t] plus les [siens] » (57), laissant ainsi supposer que les discours féministes les ont peut-être éloignées l'une de l'autre et qu'il est difficile, voire impossible aujourd'hui, de trouver des mots « qui ne vienne[nt] pas d'un manque, mais qui vienne[nt] du cœur » (57). Ici, la parole maternelle donne raison à la fille, confirme sa lecture, parole qui semble davantage celle de la fille que celle de la mère. La fille a le dernier mot malgré la parole prêtée à la mère. Sa vie d'épouse et de mère lui ont glissé entre les doigts puisqu'elle a trop longtemps fermé la « porte de [son] intimité » (57). Elle rappelle tout de même à sa fille, dans un dernier élan, qu'elle lui laisse entre les mains tout ce qui les a brouillées, dont le contenu de la salle de bain, les contes de fées nouveau genre et ses autres livres dont les « auteures sont [ses] mères » (57). Elle l'a mal aimée, certes, cette fille qu'elle aurait voulue à son image, à l'abri des valeurs de la

loi du père, délivrée des discours inégalitaires et des visions de prince charmant. Mais elle l'a aimée.

Le portrait qu'elle lui a laissé est aussi porteur d'un message : cette femme au sein gauche manquant se délivre enfin de ses souffrances, se tenant « devant la porte ouverte de la salle de bain, éclairée par la lumière brillante qui provient de sa fenêtre » (58), une dernière pensée enveloppée d'espoir, de partage (la porte enfin ouverte), puisqu'elle rompt les chaînes de la mère.

### La matrophobie

Rappelons que pour Adrienne Rich, le concept de la matrophobie réside dans le refus ou la « peur de devenir notre mère » (1980 : 233). Dans *Dévoilement devant notaire*, la fille, Irène-Iris, oppose un refus catégorique à toute ressemblance possible avec sa mère.

C'est d'abord son frère Ulysse qui lui lance cyniquement au visage : « Digne fille de ta mère » (21). Malgré ses nombreuses tentatives pour le faire taire, il répète inlassablement la même rengaine, lui reprochant de tenir le même discours que Clarisse, de tout ramener au genre. Elle refuse obstinément d'être associée à la mère féministe dont elle ne cesse de condamner les enseignements. Mais elle sait qu'intrinsèquement, elle lui ressemble, dans leurs peurs, dans la « boule » qui leur tenaille le ventre. Sa tentative d'autodestruction, son envie de se fondre au plancher étaient justement reliées à son désir « d'en finir » pour éviter « de finir comme [sa] mère ». (30). Accepter la boule, voilà ce qui la différencierait de Clarisse mais qui l'obligerait à vivre dans l'angoisse et la résignation.

Lorsqu'Irène-Iris s'examine dans le miroir de la salle de bain, c'est également le reflet de sa mère qu'elle perçoit. Et lorsque la vraie Clarisse se glisse derrière elle, leurs deux visages réunis s'entremêlent pour n'en former qu'un. Impossible donc d'y échapper malgré ses tentatives désespérées, malgré sa crainte d'être comme elle,



d'être « contaminée » par elle, physiquement et psychologiquement. Trop semblables, elles ne pouvaient rien l'une pour l'autre, comme le montre l'échange suivant :

**Notaire** : Par exemple : vous êtes témoin qu'une femme est emportée par sa rivière en débâcle. Si vous ne savez pas... nager, vous n'avez pas l'obligation d'essayer d'aider cette femme en plongeant dans sa rivière. C'est ça / **Irène-Iris** : C'est ça. / **Notaire** : Même si cette femme est votre mère ? / **Irène-iris** : Surtout si cette femme est votre mère. / **Notaire** : Vous êtes tout son portrait. Tout. / **Irène-Iris** : C'est pour ça que je ne pouvais rien pour elle... / **Notaire** : Parfois la mort brise certaines hérédités (55).

Et, en effet, peut-être la mort réussira-t-elle à rompre cette fusion invisible, peut-être le testament et le portrait de la mère parviendront-ils à libérer Irène-Iris de l'emprise maternelle puisque ses dernières paroles (et la dernière réplique de la pièce) sont : « J'arrive à moi... J'arrive à moi... » (58).

La prise de parole maternelle finale remet donc en question toute l'éducation féministe inculquée à la fille. Mais tant vouloir se dissocier de cette femme ne serait-il pas, pour la fille, une façon de se déresponsabiliser, de mettre tous les torts sur le compte de la mère, de l'accuser de tous les maux ? Elle se placerait ainsi dans le rôle d'une victime impuissante, pour ensuite, en rompant avec elle, s'affranchir du passé et renaître puisque la grande responsable aurait disparu.

### Le matricide

Dominick Parenteau-Lebeuf, comme certaines auteures qui l'ont précédée, laisse croire que la seule solution qui permettrait la renaissance de la fille est le meurtre symbolique de la mère — mais ici, de la mère féministe et non plus de la mère patriarcale — puisque celle-ci est condamnée, sans possibilité de se défendre, pour ne pas avoir été à l'écoute des désirs de sa fille et pour l'avoir mise sur une fausse piste lorsqu'elle lui disait que les hommes et les femmes étaient dorénavant égaux. Comme le souligne Lucie Robert, « [l]es mères, en effet, sont rarement là pour

s'expliquer ou se défendre. Elles sont dites par le récit de filles, qui apparaissent comme autant d'incarnations de la figure d'Électre, effrayées à l'idée de devenir de nouvelles Clytemnestre » (2004 : 69). Les discours féministes n'ont rien réglé, n'ont pas libéré Irène-Iris de l'oppression de l'autre sexe. Elle condamne donc les valeurs féministes que sa mère défendait au lieu d'en conclure qu'il faudrait poursuivre la quête de l'égalité.

Et d'ailleurs, c'est uniquement au moment où sa mère se confessa, s'amendera, dans son testament et dans le portrait qu'elle lui lègue, que la fille s'émancipera, qu'elle assumera enfin ses désirs sexuels, comme si sa mère, vivante, l'empêchait d'y accéder :

Les mots sont trompeurs. Les mots m'ont trompée. J'ai dit tant de mots empruntés que je ne reconnais plus les miens. Tant dit de ces mots-là que je voudrais me taire. Mais je me suis tant tue que je voudrais parler. Je suis prise en souricière, réduite à balbutier, incapable de dire simplement une chose vraie qui ne vienne pas d'une plaie, qui ne vienne pas d'une rancœur, qui ne vienne pas d'un manque, mais qui vienne du cœur. Le monde, mes enfants, mon corps, mon mari, tout m'a échappé. [...] Quant à toi, Irène-Iris, je te laisse tout ce qui nous a séparées : la salle de bain et son contenu, l'album de « La Belle au bois dormant » et tous mes autres livres (57).

Ce testament rédigé par la mère donne donc raison à la fille puisque la mère elle-même se condamne, réprouve son combat, demande pardon à sa fille. C'est comme si la parole de la fille était projetée sur la mère, refusant ainsi à celle-ci une voix authentique et différente. C'est par la même occasion le procès des féministes des années 1970. Elles sont accusées d'avoir eu des idées réductrices, biaisées, d'avoir vu le monde avec des œillères féministes :

Les mères soixante-dixardes, elles aiment pas ça que leurs filles disent « on-n'est pas féministes ». Elles aiment pas ça parce qu'elles ont l'impression qu'on les tue. Eh oui, on vous tue. Et puis après ? Les Grecs, ils ont bien tué leurs parents de toutes les façons et on les joue encore. Il faut bien qu'on vous tue pour faire notre chemin à notre idée. Allez ! Pan! (Parenteau-Lebeuf, 1993 : 22).

Alors, comme les dramaturges des années 1970 qui avaient besoin de tuer la mère patriarcale (comme dans *À ma mère...*) pour s'affranchir et trouver leur identité, leurs filles, les filles de la génération suivante, ont besoin de tuer la mère féministe pour s'émanciper. Elles n'acceptent aucune responsabilité pour le naufrage de leur vie. C'est la faute des mères. Décidément, impossible d'échapper à la matrophobie et au matricide.

#### 4.8 Conclusion

Quel bilan tirer des pièces très diversifiées qui composent le corpus du présent chapitre ?

D'abord, la présentation du patriarcat a évolué depuis les pièces des années 1960 et 1970. Il est encore omniprésent dans la pièce de Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle...*, où Georges, le père, impose sa présence et sa loi à tous ceux qui se trouvent sur son passage, oubliant par le fait même la raison qui l'amenait à l'hôpital. Égocentrique et machiste, il ne pense qu'à sauver l'honneur de la famille aux dépens de la vie de sa fille Jocelyne, qui repose entre la vie et la mort à la suite, rappelons-le, d'une tentative de suicide. La loi patriarcale occupe donc ici tout l'espace scénique et discursif.

Dans les autres pièces, cette présence patriarcale se fait beaucoup moins sentir ; l'institution de la maternité semble perdre du terrain par rapport aux pièces des décennies précédentes. La perspective se fait plus individuelle et plus psychologique. Le père est totalement absent et lorsqu'il est évoqué, c'est en filigrane pour expliquer certains détails de la vie de la mère et des filles. Son impact semble plutôt ténu, sauf dans *La déposition*, où le père est une figure aimée mais qui s'efface tôt. C'est plutôt la mère, dans les quatre autres pièces analysées, qui occupera l'espace du récit et qui obnubilera les filles.

La parole de la mère est absente de ces textes, relayée par la fille, ou vaine (madame Trudelle et Armande, la mère qui dit des banalités chez Fréchette). Il s'agit, encore ici, d'un théâtre centré sur la fille pour l'essentiel et porté par la parole de la fille. Seule Carole Fréchette permet un discours plus humain de la mère. Quant à l'amour maternel, qu'il soit accordé ou non, il est essentiel pour la fille. En effet, Jocelyne Trudelle meurt à cause de l'absence de celui-ci et Léna entretient le désir meurtrier autour de ce manque.

Dans *Jocelyne Trudelle...*, malgré la présence prédominante du père, la mère occupe un certain espace scénique puisqu'elle se retrouve au chevet de sa fille alitée. Les répliques que lui mettra en bouche l'auteure ne seront là que pour assurer la suprématie de l'institution de la maternité et de la loi du père, puisque madame Trudelle ne parle qu'en fonction de son mari et que son discours est en tout point dépendant de ses humeurs et de ses désirs. Elle est incapable de prononcer la moindre parole encourageante, incapable de s'adresser à sa fille pour la ramener à la vie. Elle n'existe pas pour elle-même, ni même comme la mère de Jocelyne, mais seulement en tant que la femme de Georges Trudelle. Son silence est aussi violent et destructeur que les paroles dévastatrices de son mari. Elle est donc présente mais aussi totalement absente pour sa fille.

Le portrait d'Armande dans *Baby Blues* a certaines similitudes avec celui de madame Trudelle. Présente elle aussi sur scène, elle est, au départ, repliée sur elle-même, ne réussissant pas à trouver les mots adéquats pour reconforter sa fille Alice, qui vit des moments difficiles. Plutôt timide, tout comme madame Trudelle, elle n'arrive pas à prendre la place qui lui revient, sans cesse apeurée par son manque de courage et son absence d'empathie. Sans arriver à aider sa fille, elle est plus consciente de ses lacunes personnelles que ne peut l'être madame Trudelle, absente aux autres et à elle-même. Leur différence principale réside dans cette petite voix intérieure qui habite Armande, voix de sa conscience qui lui rappelle ses défaillances maternelles, voix que ne possède pas la mère de Jocelyne, sourde à tout ce qui n'est

pas la parole du père. Armande sait pertinemment ce qu'elle devrait dire ou faire mais n'y arrive pas. Elle est pourtant présente et fait des efforts pour se manifester. À la différence de madame Trudelle, qui elle n'a pas de prénom, Armande parviendra, dans les dernières pages de la pièce, à faire taire sa petite voix intérieure pour enfin prendre la parole. Elle réussit ainsi à exprimer ses insatisfactions et à dire à sa fille sa détresse de ne pas savoir communiquer avec elle. L'espoir naît donc chez cette femme fragile, espoir d'une possible communication et d'une véritable relation mère-fille.

Dans *La déposition*, dans *Les Divines* et dans *Dévoilement devant notaire*, la mère est absente de la scène puisqu'elle est déjà morte (dans *Jocelyne Trudelle...*, elle est présente sur scène mais elle est comme morte pour elle-même et pour Jocelyne). C'est réellement un choix de la part des auteures de la réduire au silence puisqu'au théâtre, on peut très bien mettre les morts en scène. Le portrait de ces trois mères nous est présenté par la voix des filles, par l'évocation de souvenirs. Dans *La déposition*, Léna dessine une image plutôt sombre de sa mère. Jalouse de l'attachement de sa fille pour une tante, elle n'a cessé de s'opposer à sa fille au fil des années, lui refusant tout geste d'affection et tout regard bienveillant. Femme froide et culpabilisante, elle jette sans cesse le blâme de ses déboires, la responsabilité de tous ses maux, sur sa fille Léna, l'invectivant à la moindre incartade et la privant de la moindre parole réconfortante.

La mère présentée dans la pièce *Les Divines* semble a priori fort différente puisqu'elle n'a pas cessé d'encourager ses filles à se dépasser, leur signifiant leur beauté et leur intelligence ainsi que les possibilités qui leur sont offertes d'avoir le monde à leurs pieds. Femme dynamique, active, elle partage avec ses filles son travail et ses aspirations professionnelles. Mais voilà pourtant deux femmes qui se ressemblent à bien des points de vue, soit dans leur envie de briller en société et dans leur désir d'imposer leurs choix, leurs règles ; elles ne supportent pas que leurs filles préfèrent l'ombre à la lumière, dans la mesure bien sûr où elles ne leur font pas

ombrage. Femmes de tête, elles se rejoignent également dans la distance qu'elles imposent entre elle et leurs filles, que ce soit par le vouvoiement ou encore par l'absence de tout contact physique.

Quant à Clarisse, la mère de *Dévoilement devant notaire*, elle est différente des autres mères puisqu'elle est issue d'une génération plus tardive. Femme des années 1970, Clarisse était une féministe qui revendiquait l'égalité pour les femmes mais, qui, dans sa vie personnelle, croulait sous le poids des souffrances, des peurs, de sa boule intérieure qui lui tordait le ventre. Elle laisse en héritage un testament dans lequel elle demande le pardon de sa fille et un portrait d'elle qui se libère enfin de ses supplices.

Les comportements de ces cinq mères engendreront chez leurs filles des sentiments variés. Conséquemment, les relations mère-fille en seront affectées, que ce soit par leur soumission à l'institution de la maternité ou encore par leur dépassement d'elles-mêmes. Quoiqu'il en soit, elles vivront les constants diktats imposés par la voix maternelle.

Malgré l'apparente ressemblance entre Armande et madame Trudelle, leur comportement respectif provoquera chez leurs filles des réactions presque opposées. Mentionnons d'abord que les deux auteures ont mis dans la bouche de leur personnage de fille un langage qui lui est propre et un espace dans lequel elle se retrouve seule : l'espace irréel pour Jocelyne et sa poésie chantée et l'espace du récit pour Alice, qui en profite pour faire le point sur les événements et sur sa vie.

Alors qu'Alice opte pour la maternité malgré les difficultés annoncées et son manque de préparation, Jocelyne, incapable de continuer à vivre dans l'indifférence générale et surtout dans l'absence totale d'un regard maternel, adopte plutôt une solution extrême. Malgré son désir ultime de renouer avec sa fille et de la rappeler à la vie, madame Trudelle, présente sur scène mais engourdie par son manque de clairvoyance, ne se laissera pas atteindre. Par l'emprise de son silence, elle provoquera le choix final de Jocelyne. Celle-ci se dirigera lentement mais assurément

vers la mort, sa mère ayant préféré rester tournée vers le père et sa loi matraque. La mère patriarcale sera donc mise en accusation et condamnée par sa fille. Mais plutôt que d'imposer une sentence à sa mère, Jocelyne retournera contre elle-même sa haine et sa révolte, choisissant de mourir plutôt que de tuer sa mère. Cette dernière aura donc symboliquement été l'instigatrice du meurtre de sa fille, tuée par son silence et par son inertie.

Pour Alice, la solution sera plus lumineuse. Elle réussira même à entrevoir chez sa mère les premiers balbutiements d'une parole, l'espoir d'une communication qui pourrait enfin naître entre elles. Consciente de ses lacunes et surtout désireuse de répondre aux appels et aux besoins de sa fille, Armande s'ouvrira peu à peu et fera un pas en direction d'Alice, laissant derrière elle son éducation patriarcale. Et par la réponse de sa mère, par la présence de sa grand-mère Antoinette, par la naissance de sa fille Amélie, Alice tracera les prémisses d'une généalogie de femmes, dont les prénoms commencent tous par la lettre « A », femmes capables de se parler, de s'écouter, de comprendre le destin des autres femmes, destin qu'elles souhaitent positif malgré les aléas de la vie.

Paradoxalement, alors que les deux mères présentes sur scène (Armande et madame Trudelle) sont plutôt absentes de la vie de leur fille, les trois mères écartées de la scène sont très réelles puisqu'elles se retrouvent au cœur même de *La déposition*, des *Divines* et de *Dévoilement devant notaire*. En effet, les filles ne parleront que d'elles et toutes les répliques appartiendront aux souvenirs de leur mère grappillés ici et là. Dans ces trois pièces, les filles auront du mal à forger leur identité, quoique pour des raisons différentes. La prise de parole d'Irène-Iris est différente de celle des autres filles puisque la dramaturge a choisi de nombreux monologues fragmentés, se rapprochant du jeu de rêve, un langage poétique fait d'images et de souvenirs déformés.

La relation entre Léna et sa mère a créé chez sa fille des souffrances entraînant une absence d'identité, puisqu'elle a été invisible au regard de la mère et éloignée de

ses bras. En effet, Léna n'a jamais eu accès à la tendresse et au corps maternels, aux mots d'amour de sa mère, aux encouragements à déployer ses ailes ; elle était plutôt constamment la cible de ses remontrances. Sans doute trop semblables, ces deux femmes n'auront pu trouver un terrain neutre pour se dire et s'écouter. Léna est donc amputée d'une identité, d'un corps complet, sans amour pour quiconque. C'est une femme blessée, haineuse, qui déploie son intelligence et sa révolte pour se défilier, qui utilise les mots comme bouclier pour se protéger de tout geste de rapprochement. L'affrontement continu que vivent les deux femmes au fil des années culminera dans ce reproche assassin de la mère, raconté par Léna, qui jure que sa maladie a été causée par l'arrogance et la révolte incessante de sa fille à son endroit.

Alors que Léna ressent sans arrêt l'absence d'un regard maternel, les filles des *Divines* subissent, quant à elles, la présence dévorante du regard de la mère, qui a voulu, par le biais de ses filles, se reproduire, perpétuer son image et poursuivre ses réalisations. Les filles sont donc dépendantes d'une mère narcissique, calquant leur identité respective sur celle-ci, fragilisées par leur désir de lui ressembler ou de répondre à ses attentes.

La haine de Léna, qui frappe dans tous les sens dans le but d'atteindre sa mère, s'oppose à l'admiration béate des « divines » pour leur mère, toutes tournées vers celle qui les éclaire. Le regard de la mère, défaillant ou constant, heurte les filles et ébranle leur intégrité, réussissant même à percer la carapace qu'elles se sont fabriquée.

Dans les deux pièces, les mères choisiront de mourir en compagnie de celle qui a osé leur résister : la mère de Léna lui demandera d'accomplir un ultime geste d'amour, souhaitant ainsi mourir de la main de sa fille rebelle. La mère aux sept filles rendra son dernier souffle loin de la maison familiale, auprès de sa fille rebelle, celle qui lui avait tenu tête en quittant la maison vingt ans auparavant.



Le meurtre de la mère, accompli par Léna dans *La déposition*, libérera celle-ci puisque sa mère aura enfin répondu à son amour. Elle se sentira appréciée et préférée et retrouvera le désir de se reconstruire, de retrouver tous les morceaux d'elle-même qu'elle avait égarés dans sa confrontation avec sa mère. Dans *Les Divines*, la mort de la mère soulèvera l'espoir que les filles, délivrées du regard vorace de la mère, pourront enfin façonner leur propre identité et se nourrir d'une sororité impossible du vivant de la mère. Dans *Dévoilement devant notaire*, la mort de la mère aura un effet similaire, c'est-à-dire celui de libérer la fille de l'emprise maternelle. Mais contrairement à ce qu'on voit dans *La déposition*, le meurtre de la mère féministe est ici symbolique et est perpétué pour permettre à la fille de trouver sa propre identité. Irène-Iris, se prétendant la victime impuissante de sa mère, refusera de lui ressembler et rejettera du même coup tous ses enseignements, qui, selon elle, l'ont privée de ses véritables désirs.

Une double tendance semble se dessiner après l'analyse de ces pièces. D'abord, nous pouvons observer la présence, dans les textes de ces auteures, d'un processus judiciaire. En effet, dans *La déposition*, nous assistons à une véritable enquête policière et au procès de la fille, qui devient un réquisitoire contre la mère. Dans *Les Divines* et dans *Dévoilement devant notaire*, la lecture d'un testament amène la parole maternelle et clôt la pièce. De même, un procès symbolique sera fait à la mère dans *Jocelyne Trudelle...* et plus directement dans *Dévoilement devant notaire*.

La deuxième tendance qui se dégage concerne l'exploration que font les dramaturges de cette période de la forme du texte théâtral. Elles adoptent une structure plus libre, plus éclatée. Par exemple, notons la présence sur scène de plusieurs générations de femmes (*Baby Blues*) ou de la multiplication des filles d'une seule mère (*Les Divines*). Émanent de tout ceci une impression d'expérience collective de femmes, et non plus de l'observation d'un seul couple, de l'apparition de personnages de filles et de mères très diversifiées de même qu'une multiplication

des voix et des perspectives. Celle de la mère demeure toutefois marginale, voire absente.

## CONCLUSION

Dans notre thèse, nous avons dégagé les grandes tendances qui, à partir de 1960, ont engendré les voix de mères et de filles dans la dramaturgie des femmes au Québec. Le bilan qui suit tient compte des pièces de notre corpus, mais aussi de certains textes que nous avons dû écarter faute de place.

Somme toute, nous pouvons faire un bilan plutôt sombre du personnage de la mère à travers les décennies. Les textes des femmes donnent à voir des mères qui se sont cherchées et qui se cherchent encore, qui sont constamment aux prises avec leurs démons intérieurs, des mères soit tournées vers elles-mêmes, soit perçues comme des instruments des valeurs patriarcales. Force est de constater que très peu de protagonistes maternels créés par nos dramaturges ont été à l'écoute des désirs de leurs filles ; elles n'ont pu, par conséquent, créer une communication réelle avec celles-ci.

Un trait commun à toutes les pièces analysées se dégage, soit la grande place accordée à la voix de la fille. Exception faite peut-être d'*Encore cinq minutes*, où la fille n'est présente que dans les dernières pages du texte, toutes les autres pièces révèlent des voix de filles fortes, prégnantes. Non seulement s'expriment-elles pour elles-mêmes mais bien souvent, les filles logent en elles et exposent la voix de la mère, commentent les choses en son nom puisque les mères sont souvent réduites au silence. Ces voix, parfois revendicatrices, parfois plus nuancées, reflètent les relations mère-fille, les métaphorisent ou les diabolisent. Ces voix sont donc inextricablement liées, dans les pièces qui composent le corpus, aux embrouillements issus de ces relations tumultueuses ainsi qu'aux conséquences que les relations entraînent.

Les années 1960-1973, époque du préfémisme, ont vu apparaître la voix de la mère, qui, rappelons-le, s'est manifestée plus tard dans le roman féminin québécois. Par une voix assurée, audacieuse, portée notamment par les personnages d'Anne Hébert et de Françoise Loranger, les mères avaient alors la possibilité de formuler leur vision des choses. Chez Anne Hébert, Agnès, la mère du *Temps sauvage*, est une femme dont les méthodes d'éducation sont fortement influencées par les valeurs patriarcales. Elle confine ses enfants dans un monde où elle peut leur inculquer ses lois. Au départ, Agnès voulait surtout les soustraire aux valeurs cléricales de l'époque, où la femme n'avait aucune chance de se faire entendre et encore moins de trouver sa propre voie/voix. Agnès a donc choisi d'éduquer elle-même ses enfants, faisant d'eux des enfants sauvages soumis à une seule loi, la sienne ; elle les protège ainsi des influences néfastes de la société patriarcale et religieuse. Cette société passiste est donc désavouée par l'auteure, qui joint sa voix à celle de son héroïne, condamnation fort pertinente au milieu des années 1960.

Femme bourgeoise ayant épousé un homme qui réussissait bien dans la vie, Gertrude, le personnage de Françoise Loranger, est une femme typique de son époque, contrairement à Agnès. Elle répond les yeux fermés aux exigences de son rang social, enseignant à ses enfants les valeurs bourgeoises des années 1950. Mais sa vie craque de toutes parts, comme cette fissure qui lézarde le mur d'une pièce de la maison familiale. En effet, Gertrude se retrouve seule face à elle-même, ses enfants l'ayant tour à tour abandonnée et son mari menant une vie bien à lui. Alors, Gertrude ne peut que constater que sa vie n'a aucun sens, qu'elle n'a plus aucune raison d'exister. Elle crève l'abcès en se prenant en main pour assurer sa survie. Françoise Loranger innove ici en donnant la parole à la mère, indépendamment de la voix de la fille, une voix qui manifeste ses insatisfactions et son désir de liberté, et en faisant du départ de la mère la fin de sa pièce.

Les filles dévoilées par ces deux pièces du préfémisme ont des personnalités distinctes et connaissent des destins différents. Lucie, l'héroïne d'Anne Hébert (*Le*

*temps sauvage*) est plutôt délurée, malgré l'absence d'une vie sociale normale. Fille au caractère frondeur, elle prend la parole, une parole salvatrice, et questionne sans cesse Agnès, lui opposant ses points de vue et sa vision des choses. Elle a soif de savoir et de liberté et est prête à tout pour s'en sortir. C'est d'ailleurs en partie par elle que la famille se brise lorsqu'elle décide, malgré le refus catégorique de sa mère, de quitter la maison pour s'épanouir, pour découvrir le monde. De même, Isabelle, la nièce recueillie par Agnès après le décès de sa sœur, bouscule les structures imposées et maintenues par sa tante en exerçant sur Sébastien, le fils chéri d'Agnès, une séduction manipulatrice. Seule Hélène, l'aînée, totalement soumise à sa mère, se laisse engloutir et détruire par elle, à petit feu, traiter comme une esclave sans voix et sans désir. L'emprise maternelle fusionnelle est ici dévastatrice et entraîne Hélène vers sa perte.

Dans cette famille isolée du monde, la communication est presque inexistante puisqu'Agnès impose le silence à tous. Elle ordonne et tous doivent obéir. Voilà la loi de cette digne représentante d'un pouvoir patriarcal et clérical qu'elle a pourtant rejeté, mais pour mieux se l'approprier. L'opposition des deux filles ébranle cette femme tyrannique et détruit la structure familiale. Pour s'en sortir, pour s'échapper de cette emprise maternelle malade et extrême, les filles doivent fuir, écarter la mère et renoncer à l'espoir d'une relation saine et équilibrée avec celle-ci. Il y a donc eu mise en accusation de la mère patriarcale, abusive, qui a toujours refusé à ses enfants une identité bien à eux. Nous assistons à un procès de la mère qui, à la fin de la pièce, accepte, à contrecœur, d'ouvrir une porte, permettant à sa famille de croire qu'elle pourrait peut-être enfin apprendre à dialoguer.

Geneviève, dans *Encore cinq minutes*, est à l'opposé des filles d'Agnès. Jeune fille bien de son temps, éprise de liberté, elle a été éduquée à l'époque de la Révolution tranquille, rejetant ainsi les valeurs de la Grande Noirceur. Elle a du même coup écarté celle qui l'empêchait d'acquérir son identité : sa mère. Présente uniquement dans la dernière partie de la pièce, Geneviève avait quitté la maison puis y revient,

espérant retrouver ses vieilles pantoufles là où elle les avait laissées. Mais nous assistons, dans cette pièce, à un renversement peu habituel pour l'époque : c'est la mère, et non la fille, qui, par la prise de parole, souvent très colérique, choisit d'acquiescer son autonomie en s'éloignant du carcan familial bourgeois et en prenant ses distances d'avec sa fille. Car pendant l'absence de Geneviève, Gertrude, se retrouvant seule avec elle-même, sent le besoin de découvrir la femme en elle, repoussant du même coup le rôle maternel qui lui avait été dévolu par sa famille, par son mari. C'est donc Gertrude elle-même qui fait le procès de la mère patriarcale et tue symboliquement celle-ci en choisissant de quitter la famille pour accéder à la liberté et devenir pleinement femme. C'est donc encore par la fuite en avant, par la rupture de la fusion familiale, que l'emprise maternelle est rompue. La libération vient non de la fuite des filles, comme chez Anne Hébert, mais bien du départ de la mère, solution fort novatrice mise de l'avant par Loranger.

Cette période, marquée par des changements sociaux profonds, a donc vu s'imposer deux voix de mères, enfin audibles. Grâce aux dramaturges féminines, on voit des mères tenter d'exister à part entière en reléguant aux oubliettes les vieilles valeurs de la loi du père. Bien sûr, le chemin à parcourir est encore long et ardu, mais leur voix éclôt enfin au milieu du désert. Et dans les deux pièces, malgré leurs souffrances et leurs dénis, ces mères font naître l'espoir d'un changement, d'une place à prendre : Agnès s'ouvre enfin à une communication possible et Gertrude choisit de quitter le domicile familial pour découvrir sa propre identité. Car ces deux femmes ont constaté que leurs enfants non seulement pouvaient se passer d'elles mais avaient de plus choisi de les écarter pour mener leur vie en dehors d'elles.

La période suivante, celle des années 1974-1979, a engendré le féminisme contemporain. C'est l'époque des grandes revendications et manifestations des femmes qui ont choisi de brandir les pancartes et de clamer haut et fort leur désir de liberté et surtout leur désir d'égalité. Refusant dorénavant d'être confinées aux fourneaux et au seul rôle de procréatrice, les femmes ont lutté pour obtenir leur juste



place dans la société, toujours dominée par les hommes, mais alors en pleine mutation. Les femmes voulaient obtenir plus de place là où les décisions sociales, économiques, artistiques se prenaient, faire part de leurs idées, de leurs choix, pour créer une société plus hétérogène, plus ouverte à l'égalité entre les hommes et les femmes. Et comme le souligne Élisabeth Badinter, « [m]ême si ces revendicatrices ne constituaient qu'une minorité, elles désacralisaient la maternité, redonnaient vie aux désirs féminins et déculpabilisaient toutes celles, silencieuses, qui ne s'y retrouvaient pas » (2010 : 160).

Peut-être alors aurait-on pu s'attendre à trouver un reflet de la situation sociale dans les pièces des femmes dramaturges de ces années du féminisme. Et à certains égards, ce fut le cas<sup>20</sup>. Peut-être pouvait-on aussi espérer que la libération des mères, amorcée au cours de la précédente décennie, se poursuivrait pour que mères et filles vivent ensemble leur quête identitaire. Mais tel ne fut pas le cas. Au contraire, ces années ont été plutôt dévastatrices pour les mères. Partiellement et même parfois totalement absentes de la scène, les mères ne peuvent dorénavant s'exprimer que par la voix des filles. La mère a perdu cette place sur la scène qu'elle venait à peine de trouver pour disparaître au profit des revendications des filles. Les voix de mères se sont donc volatilisées, comme si les buts recherchés par les femmes de la nouvelle génération avaient changé. Cette tendance se maintiendra du reste tout au long des années 1980 et 1990.

Les voix des filles, tantôt hargneuses et revendicatrices, tantôt plus conciliantes ou plus poétiques, portent donc, seules, la vision mère-fille, vision par le fait même plus subjective et peut-être aussi plus réductrice. En effet, les filles exigent de se débarrasser de l'empêcheuse de tourner en rond, la mère patriarcale, responsable de l'éducation sociale qui les privait de leur liberté. Elles veulent leur identité propre, indépendante de celle des hommes, de leur père, indépendante de celle de leur

---

<sup>20</sup> Les pièces collectives portant sur d'autres sujets — le travail ménager, l'avortement, etc. — s'en prennent plus directement aux structures sociales.

mère, représentante de l'institution de la maternité. Elles veulent croire pour elles-mêmes à une société plus juste où la femme trouvera sa place, ou plutôt la créera, pour accéder à l'égalité espérée. Et pour cela, il fallait se débarrasser, disent les dramaturges, de la mère patriarcale, de la mère « vache de jour ».

Dans les pièces écrites par les collectifs des femmes des années 1970, fort bien représentées par la pièce *À ma mère...*, le personnage de la mère n'avait d'identité que celle que lui avaient transmise les valeurs patriarcales issues des générations précédentes. Ici, le rôle confié à la mère, les rares fois où elle est présente sur scène, est celui d'une courroie de transmission de la loi du père, mère-momie qui n'a de voix que pour répéter inlassablement, tel un pantin, les diktats patriarcaux. Que ce soit une « mère-boule » (*À ma mère...*), construite avec des vêtements entassés dans une cuve, ou une mère « vache de jour » (« Les vaches de nuit ») qui se laisse submerger par les tâches quotidiennes, ces mères sont peu enclines à se libérer ou à demander ne serait-ce qu'une parcelle de reconnaissance ou de gratitude. Mères écrasées sous le poids d'une maternité aliénante qui leur refuse une existence de femme, celles-ci ne peuvent que véhiculer des valeurs asservissantes et donner à leurs filles l'image d'une femme privée d'identité, d'une mère totalement envahie par une société patriarcale castratrice.

Les filles de la pièce *À ma mère...* prennent la parole, dans divers tableaux, pour dénoncer la mère-momie à qui les auteures prêtent un langage aliéné et calqué sur la loi du père, un langage stéréotypé qui trace l'éducation que devraient recevoir les filles et qui nie les aspirations des femmes. Ensuite, devenues petites filles et jeunes femmes, elles s'amusent à détruire la représentation scénique de la mère-boule. Celle-ci est ici condamnée sans pouvoir se défendre, sans véritable procès, déclarée la grande responsable des malheurs des filles. Elle sera littéralement tuée sur scène, envoyée au gouffre.

Cette pièce, composée en majeure partie de monologues alternés ou fragmentés, représente bien les changements implantés par les femmes dramaturges des années



1970, qui innovent sur le plan formel et structurel en écartant toute forme réaliste, associée au patriarcat, optant pour un théâtre d'images et de symboles qui représente leur soif de liberté. Mais ces nouvelles formes, telles qu'utilisées, abolissent du même coup toute possibilité de communication mère-fille, se focalisant uniquement sur les revendications des filles. Les femmes dramaturges s'éloignent ainsi de la voie tracée par Anne Hébert et Françoise Loranger et font disparaître l'espoir d'une véritable relation mère-fille, d'une relation à deux voix. Elles ont préféré tuer la mère patriarcale et reconstruire leur identité sur ses cendres. Voilà donc la voie choisie par la majorité des dramaturges de cette génération, quoique Jovette Marchessault ouvrait la porte à d'autres possibilités. Mais la voix de la mère, portée par la fille, n'avait malgré tout aucune chance de s'épanouir, de poursuivre le parcours emprunté par les dramaturges féminines du préféminisme.

Jovette Marchessault, dans « Les vaches de nuit », porte elle aussi un jugement sévère sur les mères « vaches de jour », mères patriarcales effacées et soumises, victimes du rôle social qu'elles ont dû accepter et qui les a privées d'une existence de femme. Mais, contrairement aux auteures de *À ma mère...*, Marchessault suscite l'espoir, construisant un univers onirique où les vaches de jour se transforment, la nuit, pour s'unir à leurs filles, pour voyager, pour partir à la recherche du féminin, pour communiquer, pour former une communauté de femmes-mammifères anéantissant tous les stéréotypes créés par la loi du père.

Dans un langage magnifiquement poétique, formé d'images, de sons, de couleurs, de sensations, Marchessault raconte, dans un long monologue qui s'abreuve à la beauté du monde, les temps immémoriaux où la femme-mère avait une place de choix. Elle s'éloigne ainsi, elle aussi, d'un théâtre réaliste et conventionnel. La prise de parole féminine, jointe à la mutualité des rapports mère-fille dans leurs escapades nocturnes, sous-tend une généalogie de femmes qui s'unissent pour créer un univers bien à elles. Bien sûr, il ne s'agit que d'un jeu de rêve, mais l'espérance se répercute sur les vaches de jour. Marchessault fait donc le

procès de la mère patriarcale, l'accuse de passivité, mais propose ensuite des solutions, imagine les prémisses d'une relation mère-fille harmonieuse.

Dans la même veine, Anne-Marie Alonzo, en 1981, avec *Veille*, écrit une pièce où la fille appelle la mère. Dans une langue stylisée, poétique, refusant encore ici le réalisme attribué par ces auteures au patriarcat, elle songe à la mère qu'elle veut dire, décrire, espérer, annoncer. Elle a la « mermour » (1982 : 12), message d'espoir, de renouveau, d'une relation dans la réciprocité amoureuse où « il n'y a que toi moi toi » (16). Comme Marchessault, Alonzo ranime donc l'espoir plutôt que de nous entraîner dans la mort de la mère symbolisée par les auteures d'*À ma mère...* Mais cette tendance demeure minoritaire.

Le théâtre féminin issu de la période suivante, qui débute avec les années 1980 pour se poursuivre sur plus de deux décennies, propose des tendances variées, des voix diverses. En premier lieu, cette période, que nous avons qualifiée de métaféministe, terme emprunté à Lori Saint-Martin, a vu s'éteindre peu à peu les grandes manifestations féministes. Les progrès réalisés par les femmes des années 1970 se sont poursuivis, mais dans une société axée davantage sur l'individualisme. Les femmes investissent de plus en plus le marché du travail, les collèges et les universités, de même que les différentes sphères du pouvoir. Mais le chemin est encore parsemé d'embûches. Alors que des événements, comme celui de la tuerie de Polytechnique, se rappellent douloureusement à nous, nous ne pouvons que constater que malgré une ouverture certaine à une plus grande liberté pour les femmes, certaines avenues, notamment dans les cultures d'entreprise ou dans les hautes sphères politiques, restent encore difficilement accessibles.

Les femmes dramaturges, de plus en plus nombreuses, délaissent les créations collectives pour se concentrer sur un théâtre plus réaliste, plus individualisé, plus axé sur la réalité quotidienne des femmes de leur époque. Dans le cadre des relations mère-fille, les voix assurées, énergiques des mères des années 1960 ne réapparaîtront pas ; leur succéderont des voix de mères plus sombres, plus effacées. Ces voix

maternelles passent souvent par le relais des autres personnages, voire disparaissent complètement de la scène.

Certaines auteures, comme Jovette Marchessault et Pol Pelletier, ont poursuivi leur travail mais ont orienté différemment leur écriture théâtrale pour aborder d'autres préoccupations. Marchessault a opté pour un théâtre plus historique, plus mystique, donnant la parole à des femmes qui ont marqué leur société respective. Quant à Pol Pelletier, ses spectacles joués en solo (*Joie*, *Océan* et *Or*) reposent sur des textes à caractère autobiographique où l'auteure retrace son parcours, son travail d'écriture et ses inquiétudes personnelles. Toutefois, avec *La lumière blanche*, elle se penche à nouveau sur les relations mère-fille et sur la maternité.

Cette pièce, écrite en 1981, est une suite logique à la pièce *À ma mère...* Ici, trois personnages de femmes évoluent sur scène, soit une guerrière célibataire (« Torregrossa »), une femme célibataire (« B.C. Magruge ») et une femme enceinte qui accouchera pendant la pièce (« Leude »). Encore ici, nous retrouvons une structure similaire à celle d'*À ma mère...*, c'est-à-dire des monologues et des dialogues qui alternent, ainsi qu'une forme reliée à la structure d'un procès. Car Leude, la jeune mère, est mise en accusation et est jugée. Mais ici, contrairement à ce qui se passe dans *À ma mère...*, elle a droit à la parole, droit à une défense, même si son plaidoyer est plutôt boiteux. Elle tente de justifier son choix d'être une mère traditionnelle comme sa mère, une mère dont « les nuits blanches [sont] inscrites dans son corps maternel » (60). Et ses paroles, qui voisinent la folie, se disloquent par rapport à ses mouvements dans une sorte de pantomime absurde, gestes qui deviennent de plus en plus violents à l'égard de son bébé fille. Lorsqu'on la questionne : « c'est quoi une mère? », elle répond : « une servante sacrifiée et bien enrubannée » (63). Le discours maternel même a donc pour effet de condamner la maternité.

Certes, Leude a la parole mais l'auteure lui attribue une parole vide, une parole qui ne lui permet pas d'assurer pleinement sa défense, de trouver les mots pour

convaincre le tribunal de son innocence. Elle est donc reconnue coupable, comme la mère-momie, et condamnée à « [être] enterrée vivante sous cinq tonnes de couches Pampers » (68) (dans *À ma mère...*, elle était jetée au fond d'un gouffre), geste semblable à la punition d'Ève dans la Bible, où elle doit enfanter dans la douleur. La punition infligée par les filles féministes est donc sévère et patriarcale. La mère est également astreinte à « [élever] sa fille de peine et de misère et de dévouement » (69). Et finalement, elle reçoit une sentence illimitée, celle de porter « des boulets aux pieds et des fers aux mains [...] en chantant : " Je vous ai tant aimés" » (70). Elle cohabitera donc avec la culpabilité éternelle. Nulle excuse, nulle rédemption pour la mère. Pol Pelletier franchit donc un pas de plus dans sa condamnation de la mère patriarcale, comme si la maternité ne pouvait à aucun moment refléter des valeurs positives, comme si les mots de *À ma mère...* ne l'avaient pas complètement satisfaite et qu'elle désirait poursuivre et parachever le procès de la mère.

D'autres dramaturges, comme Denise Boucher et Carole Fréchette, qui avaient déjà œuvré dans la période des collectifs de femmes, se sont engagées individuellement dans l'écriture théâtrale. Denise Boucher, avec *Les Divines*, et Carole Fréchette, avec *Baby Blues*, ramènent sur la scène théâtrale québécoise la dyade mère-fille. De même, Hélène Pedneault, féministe et rédactrice très active, notamment dans les années 1970, notamment à la revue *La Vie en rose*, expérimente l'écriture dramatique avec *La déposition*.

Nous assistons également à un retour, chez certaines auteures, de la voix de la mère, propageant l'espoir d'un rapport mère-fille renouvelé (sauf chez quelques dramaturges, comme Marie Laberge). L'évolution de la voix de la mère n'est donc pas linéaire. Elle fluctue selon les époques, selon les générations de femmes et leurs préoccupations personnelles. Mais c'est la voix des filles que les années 1980 et 1990 consacreront. Alors que certaines dramaturges leur laissent le champ libre en chassant la mère de la scène, elle qui est souvent décédée au moment où débutent les

pièces, d'autres leur confient le rôle principal en attribuant à la mère un espace réel mais restreint.

Ainsi, Hélène Pedneault et Denise Boucher mettent en scène des personnages de fille qui doivent subir les contrecoups de la perte de leur mère. Car, plutôt que de tuer symboliquement la mère sur scène et d'ainsi tuer dans l'œuf tout espoir de réconciliation, elles nous la présentent par la voix et le regard subjectifs des filles. Par conséquent, les filles décrivent les relations mère-fille issues d'un passé récent et les répercussions de ces liens familiaux sur leur vie. Ces deux mères, qui n'ont pas de prénom, sont toutefois bien installées au centre des pièces puisque les filles ne parleront que d'elles et que presque toutes les répliques évoqueront leur souvenir sans qu'elles-mêmes aient toutefois la parole.

La mère de Léna (*La déposition*) était une femme froide, distante, traditionnelle, brillante en société mais éteinte dans ses relations avec sa fille. Fermée aux attentes et aux besoins de celle-ci, elle est comparée à un cactus tant son attitude est répulsive. Elle n'avait de cesse de blâmer sa fille, de lui reprocher son sale caractère, de lui faire porter le poids de sa maladie. Mais ses dernières paroles et son ultime requête renversent une situation pourtant désespérée.

Léna est accusée du meurtre de sa mère. Ses relations avec cette dernière, qu'elle décrit comme orageuses et dépourvues d'affection, ont laissé d'importantes cicatrices qui ont brisé cette femme pourtant forte et ingénieuse. Léna est incapable d'amour, se prémunissant contre quiconque essaie de l'approcher ou de lui démontrer un tant soit peu d'intérêt. Elle aurait voulu une mère attentive, sensible à ses préoccupations. Mais c'était peine perdue. Alors Léna s'est réfugiée dans la haine, dans la révolte contre cette mère inatteignable.

Mais, dans un retournement inattendu, au crépuscule de sa vie, sa mère lui a demandé, dans un rare élan de tendresse, d'accomplir un acte de bravoure, un acte d'amour : la mettre à mort. Et Léna, subjuguée, a enfin rencontré celle qu'elle attendait : elle a attiré un regard maternel, s'est unie à elle. L'espoir est donc au

rendez-vous, même si la communication est devenue irréalisable par la mort de la mère. À tout le moins, ce dernier appel à sa fille corrigera en partie les lacunes du passé et lui permettra d'envisager un avenir moins orageux, sans la présence de la mère toutefois puisque seule la mort de celle-ci peut les rapprocher.

Quant à la mère des sept filles, chez Denise Boucher, elle est dessinée sous les traits d'une mère narcissique qui aurait voulu que ses filles soient son prolongement. Elle déménageait sans arrêt, s'appropriait différentes théories et modes qu'elle imposait à ses filles, et vivait selon ses désirs, ses goûts, ses aspirations, impliquant sa famille dans ses constants changements et retournements. La mère vivante, elles devaient devenir, à tour de rôle, le prolongement de cette femme qui aurait voulu conquérir le monde. Ne pouvant y arriver seule, elle a exigé de ses filles qu'elles poursuivent le travail, qu'elles deviennent des femmes d'affaires, des femmes de tête accomplies, quitte à échouer dans leur vie personnelle. Elles étaient là, répondant constamment aux attentes maternelles, ne pouvant résister à une mère séductrice, ensorcelante. Femme émancipée, elle a organisé sa mort comme elle organisait sa vie, enfermant ses filles dans son scénario final.

Lorsqu'elles se retrouvent à la maison familiale, ces sept femmes de tête sont démunies, puisque la mère, absente, n'est plus là pour les guider. Mais sa voix, parvenant de l'au-delà par le biais de son testament, entrouvre une porte : en avouant à ses filles son amour inconditionnel, elle leur demande de lui pardonner ses faiblesses. Encore ici, peut-être que cette prise de parole finale, enfin orientée vers les filles, rompra la fusion qui les maintenait toutes dans une emprise du bien faire et du bien paraître. D'ailleurs, la scène finale, cérémonie où elles enterrent à tour de rôle une statuette représentant la mère, suggère le deuil qu'elles pourront enfin achever. La mort de leur mère pourra peut-être les libérer et leur permettre de s'approprier leur propre identité. Encore ici, la libération des filles passe par la mort de la mère.

Carole Fréchette, dans *Baby Blues*, redonne à la mère une voix pour exprimer ses angoisses, sa vie intérieure, ses désirs secrets. Armande possède même deux voix, sa voix intérieure (en aparté), et sa voix réelle, entendue par les autres personnages. Sa voix audible révèle une femme effacée, apeurée par la possibilité de déplaire, préférant fuir ou se taire plutôt que d'exposer ses griefs ou ses désirs. Sa voix intérieure met à jour ses véritables aspirations et ses craintes multiples, lui rappelle sans cesse ses lacunes. Les deux voix se fondront, à la fin de la pièce, pour faire place à une femme qui se découvrira enfin, qui avouera ses manques et ses faiblesses, engendrant l'espoir d'une prise de parole salvatrice et d'un rapprochement mère-fille. Carole Fréchette met en scène une mère apeurée, certes, mais capable d'écoute. Mais il est juste de dire qu'au départ, Armande, la mère, ne voulait que fuir, se sentant démunie face aux attentes de sa fille, ne sachant comment l'aider, inapte à trouver les mots qui l'apaiseraient.

Dans une pièce jouxtant des espaces réels et des espaces du récit, faisant alterner monologues et dialogues, Fréchette propose un univers éclaté, onirique, où chacune des femmes joue entre rêve et réalité. Petit à petit, Armande trouvera la parole, aidée par une généalogie formée des femmes de sa famille, qui l'épauleront dans la prise de parole libératrice. Et le rêve d'un rapport mère-fille harmonieux naîtra dans l'esprit d'Alice, qui attendait depuis longtemps ce contact privilégié, espérait les mots qui lui permettraient de survivre aux journées à venir, avec sa fille Amélie, après quarante jours et quarante nuits sans sommeil. Elle pourrait enfin apprendre, ne plus se retrouver seule, ne plus se croire obligée d'être une mère comme l'a été la sienne mais devenir elle-même, trouver ses propres balises, sa propre façon d'éduquer et surtout d'aimer sa fille, rompant ainsi le moule familial patriarcal imposé aux femmes.

Mentionnons que Fréchette a également abordé cette problématique dans d'autres pièces, notamment dans *Les Quatre morts de Marie*, où celle-ci doit apprendre à survivre après l'abandon de sa mère. Mais Fréchette a orienté davantage son



écriture vers les crises existentialistes que vivent les hommes et les femmes dans la société contemporaine, avec des pièces comme *Jean et Béatrice* ou *La peau d'Élisa*.

Une nouvelle génération de dramaturges, menée par Marie Laberge, Maryse Pelletier, Anne Legault, Élisabeth Bourget et quelques autres, a également pris d'assaut les planches. Ces jeunes femmes, très prolifiques dans les années 1980, ont emprunté une voie différente de celle de leurs aînées pour exprimer leur vision des relations mère-fille, adoptant un retour vers le texte réaliste, linéaire, où les dialogues reprennent leur place. Dans les pièces de ces auteures, le portrait des mères est plutôt misérabiliste : des femmes emprisonnées dans le moule patriarcal, éduquant leurs filles dans les préceptes de l'institution de la maternité, répondant aux attentes d'une société maintenant dépassée. Voilà des mères issues d'une autre époque, marquant un retour vers des valeurs plus traditionnelles. Les gains faits par la génération des femmes des années 1970 semblent détournés au profit d'un retour vers l'emprise maternelle reposant sur l'institution de la maternité.

Marie Laberge a publié trois textes portant presque uniquement sur la dyade mère-fille. Dans la pièce analysée ici, *Jocelyne Trudelle...*, la mère, madame Trudelle (qui n'a ni prénom ni d'identité) est présente sur scène mais sourde aux appels de sa fille hospitalisée après une tentative de suicide. Totalement soumise à son mari et à ses valeurs machistes, femme inerte, elle n'a de pensées que pour lui, le craignant par-dessus tout. Elle s'oublie et par la même occasion délaisse Jocelyne, sa fille. Nul espoir de rédemption pour cette femme silencieuse, emprisonnée dans les valeurs patriarcales, dans son tombeau d'abnégation.

Marie Laberge, dans *Jocelyne Trudelle...*, crée un personnage de mère qui est peut-être celui qui causera les plus grands dommages. Car ici, comme dans deux autres de ses pièces (*Deux tangos pour toute une vie* et *Oublier*), Marie Laberge adopte une fausse sortie pour les filles. Jocelyne, incapable d'atteindre sa mère — rappelons ici que le fantôme de Jocelyne entoure les siens, tente de leur parler dans un langage chanté, poétique, à l'image de sa douleur, de ses souffrances et de ses attentes —,



choisit la mort. Ayant perdu tout espoir, elle se dirige vers le pianiste, représentation scénique de la mort, pour faire taire définitivement la trop grande douleur qui l'empêchait de vivre. La relation mère-fille, enfoncée dans l'emprise maternelle exercée par le silence, est donc ici dévastatrice. Aucune solution n'est proposée. L'espoir s'éteint.

Marie Laberge donne à ses personnages, dans les trois pièces, des mots crus, durs, capables de causer des blessures vives. Ces personnages sont pour la plupart enfermés, prisonniers de leur vie et de leur destin. Ils se révèlent à nous dans toute leur violence, dans un désespoir palpable, prononcent des phrases qui transpercent (*Oublier*), sans oublier le silence qui peut parfois être tout aussi meurtrier (*Jocelyne Trudelle...*).

Dans cette dyade quasi infernale, celle de la relation mère-fille, la communication est pratiquement absente. Impossible de se parler, de dialoguer. Les mères ne sont pas à l'écoute puisqu'elles ne souhaitent pas être remises en question. Elles ne font qu'exercer une emprise malsaine sur leur fille. D'ailleurs, la mère d'*Un tango pour toute une vie* pousse sa fille vers le conformisme social. Les filles voudraient bien échapper à leur mère. Mais rien n'y fait. Elles sont devant un mur infranchissable. Cette absence de communication reflète les tensions cachées de notre temps. La parole n'a plus sa place. Les personnages sont entraînés vers l'isolement. Les filles que dépeint Marie Laberge sont prisonnières de leur dépendance affective. En sortir veut dire mourir, se mutiler l'âme et le cœur. Elles veulent couper les liens avec les valeurs des générations précédentes mais elles sont incapables de trouver leur propre place. Rompre, oui. Mais à quel prix ?

*Aurélie, ma sœur* (1988), une autre pièce de Laberge, aborde cette problématique de manière beaucoup plus harmonieuse : « C'est le rapport humain le plus doux que j'ai créé, je pense... » (Joubert, 1999 : 25). Aurélie est la sœur aînée de Charlotte. Cette dernière a quitté le pays il y a vingt-cinq ans pour aller vivre loin des siens, en Italie, laissant derrière elle son enfant, La Chatte. Aurélie la prendra sous son aile,

l'éduquera, l'aimera et deviendra par conséquent sa mère substitut. Elle l'élève, lui donne amour, affection, courage, estime. Elle est «sa fille, sa sœur, sa nièce» ou encore «sa fausse vraie mère ». La Chatte ne connaît qu'une seule femme, n'aime qu'une seule femme et n'en reconnaît qu'une seule comme sa véritable mère. Une mère, comme le dirait La Chatte, ce n'est pas juste un ventre, c'est «ben plusse ». Charlotte a abandonné sa fille, mais lui a laissé le plus beau cadeau du monde : les bras d'Aurélie, les bras de sa sœur adorée. Mais, et c'est ce qui complique la situation, La Chatte est le fruit de l'inceste paternel. Trois personnages, un trio sororal.

La Chatte ne sera pas éduquée sous la loi du père. Aurélie l'élève seule, sous une autre loi. L'image de la femme est transformée, embellie : la femme peut s'épanouir et même s'aventurer dans un rapport égalitaire avec les hommes. La forme choisie par l'auteure trace le lien entre maternité et «textualité», non pas dans la linéarité de la Loi du père (dans son rapport au réel) mais dans une dynamique complexe animée par une circularité des rapports affectifs.

Bien que les discours des personnages d'Aurélie et de La Chatte soient plutôt linéaires, il y a rupture de la linéarité narrative, rupture instiguée par l'apparition du genre épistolaire (les lettres qu'Aurélie écrit à sa sœur Charlotte), procédé rarement utilisé au théâtre. À ces moments, le dialogue est abandonné ; un éclatement de la structure permet une rupture émotive qui, par le fait même, provoque un certain questionnement. Les rapports s'en trouvent modifiés. On se trouve alors devant une relation mère-fille-sœur insolite, triangle reposant sur des bases différentes et qui favorisera la création d'un rapport plus harmonieux.

La Chatte est une femme épanouie. Là où Jocelyne, Suzanne, Johanne et les autres filles de Marie Laberge s'enfoncent et s'autodétruisent parce que la relation (ou la non-relation) à la mère a anéanti leur image d'elle-même et leur vie, La Chatte semble s'en être miraculeusement tirée. La réponse réside probablement dans cette

relation, dans cette histoire d'amour et de partage qu'elle a vécue et qu'elle vit toujours avec Aurélie, sa mère de substitution, sa « mamélie ».

Le rapport mère-fille est ici réinventé. La Chatte n'est pas privée d'un regard maternel positif. Elle a le droit à la parole, au plaisir, à la jouissance, comme dans ces nombreux passages où, d'égale à égale, elle et Aurélie discutent des hommes et de la sexualité. Tout ceci est peut-être possible justement parce que Aurélie n'est pas sa vraie mère mais plutôt sa mère psychologique et sa sœur.

Charlotte pouvait-elle agir autrement ? Son drame est inscrit en filigrane dans le texte. Son point de vue nous est donné par les yeux d'Aurélie qui, elle, sait. Mais Marie Laberge a écrit une suite à sa pièce *Aurélie...*, pièce jouée en octobre 2005 : *Charlotte, ma sœur*, pour boucler la boucle. Ici, c'est le personnage de Charlotte qui prend la parole, elle qui vit en Italie depuis trente-cinq ans et exerce le métier de sculpteure. Dans la pièce précédente, rappelons-le, elle n'était présente que de façon épistolaire, où elle avouait son incapacité à élever sa fille, née d'un rapport incestueux avec son père. Elle est ici au centre de la pièce, composée principalement de dialogues réalistes, entre elle et un historien de l'art venu la visiter pour rédiger sur elle un article, et entre sa sœur Aurélie et elle, qui règlent leurs comptes avec un passé douloureux. Cette pièce sera aussi le théâtre d'un discours féministe, peut-être le plus féministe de Laberge, où Charlotte, son héroïne, héberge chez elle des femmes musulmanes victimes de leur société et dénonce avec vigueur le traitement d'une violence horrible subie par ces femmes dans les sociétés islamiques patriarcales.

Enfin, une autre génération de femmes dramaturges, celle qui prend d'assaut l'écriture théâtrale à la fin des années 1990, imagine une troisième voie, dérivée de leur situation sociale, puisque ces écrivaines, telles Dominick Parenteau-Lebeuf, Geneviève Billette, Marie-Ève Gagnon, Jennifer Tremblay ou Evelyne de la Chenelière, sont les filles des féministes des années 1970. Elles ont, pour la plupart, été éduquées dans l'agitation causée par les luttes pour l'égalité des femmes. Mais

elles ne poursuivront pas les offensives menées par leurs mères. Bien qu'elles ne rejettent pas en bloc les idées féministes et les discours enflammés, ces jeunes femmes prennent leurs distances en refusant de s'identifier comme féministes et en mettant à nu leurs préoccupations individuelles plutôt que les remous collectifs. Elles privilégient leur besoin de relier le féminin et leurs désirs intimes, reprochant par la même occasion à leurs aînées d'entretenir une vision obsolète des relations mère-fille. Car les filles nées de femmes des années 1970, des années du féminisme, n'ont pas, comme leurs mères, vécu les inégalités sociales les plus flagrantes et n'ont pas eu à revendiquer ou à lutter pour conquérir leurs droits. Jane Moss souligne à ce propos que

« [i]t remains to be seen whether women playwrights will ever resolve the problems that inhibit mother-daughter dialogue and write plays in which honest communication leads to reconciliation and acceptance. For the time being, it seems that feminism has not succeeded fully. Whereas feminist daughters in the 1970s raged against mothers who raised them to subordinate their own desires to serve the patriarchal institutions of marriage and family, the second generation of feminist daughters rage against their mothers for creating overly high expectations while rejecting fundamental aspects of the femininity » (2006 : 123).

Cette nouvelle génération d'auteures opte pour des univers éclatés, frôlant le surréalisme, où l'ironie et le cynisme imprègnent les mots et les images. Jane Moss mentionne que

« [t]hey are more likely to opt for surrealist or expressionist strategies, absurdist logic, nightmarish irreality, unidimensional characters given to repetitive or ritualized behavioral tics. While their plays do usually contain a message — about family in the case of Parenteau-Lebeuf, about the dehumanizing nature of postmodern society in the case of Billette — they seem determined to unsettle the spectator, to deny any sort of identification with the characters, to force the audience to interpret disparate signs and bizarre behaviors in order to absorb the dissonant messages of the play » (Moss, 2006 : 114-115).

Dominick Parenteau-Lebeuf s'inscrit, dès la fin des années 1990, dans cette nouvelle approche. Dans plusieurs de ses textes, elle loge le rapport mère-fille au centre de sa démarche artistique, que ce soit dans *Poème pour une nuit d'anniversaire*

ou encore dans *Dévoilement devant notaire*. Dans cette dernière pièce, des monologues fragmentés, alternant onirisme et surréalisme, décrivent les fantasmes et les peurs des personnages. Tout comme dans certaines pièces des années 1980 (*La déposition*, *Les Divines*), l'auteure exclut la mère de la scène, car elle est déjà décédée au moment où débute la pièce. C'est donc par la voix de la fille, encore une fois partielle, qu'elle est évoquée.

Femme fière, sûre d'elle-même, ayant eu une vie sociale active, remplie de soirées féministes et de grandes manifestations, Clarisse a échoué dans sa vie personnelle, abandonnée par son mari, sourde aux projets et aux espoirs de sa fille. Sa voix nous parviendra d'outre-tombe par un testament (comme dans *Les Divines*) et par un portrait qu'elle lègue à sa fille. L'espoir, ici encore, naîtra de cette prise de parole tardive et finale et par une négation de certaines idées féministes, idées qui l'auraient empêchée de trouver ses propres mots.

Irène-Iris, la fille, s'exprime dans toute son incohérence et toute son ambivalence, jouant avec les couleurs, les lieux, les mots et les symboles créés par l'auteure. À l'image de sa mère, elle est torturée, sa vie intérieure étant soumise à un bourreau qui lui tord les tripes. Elle ne sait pas comment vivre, comment trouver ses repères, reprochant à sa mère féministe de s'être occupée davantage des luttes collectives que des besoins de sa propre fille. Ne sachant plus distinguer féminin, féminisme et féminité, elle est aux prises avec de multiples questions dont elle a attendu en vain les réponses. Car sa mère, malgré son apparente force que la fille relie au féminisme, ne détenait pas les clés du bonheur, de l'amour, d'une identité de femme. Mais la confession finale de la mère et son portrait entrouvrent, pour Irène-Iris, la porte de la découverte d'elle-même par les symboles légués par sa mère. Ici, l'auteure, par la voix de la fille, tue symboliquement la mère, non pas la mère patriarcale et cléricale sacrifiée, mais la mère féministe des années 1970.

Quant à l'écriture théâtrale, nous pouvons tirer quelques conclusions. D'abord, comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, le théâtre est le lieu idéal

des confrontations, des jeux de pouvoir, des duels. Dans la première période analysée (1960-1973), les dramaturges féminines ont su utiliser à bon escient de nombreux mécanismes théâtraux pour permettre aux personnages de s'affronter dans des joutes verbales qui ont fait poindre les difficultés des relations mère-fille. Les parallélismes, les attaques, les ripostes, les fulgurances ont fait en sorte d'entraîner le lecteur dans les dédales de ce rapport pour le moins conflictuel.

Dans la deuxième période, c'est-à-dire de 1974 à 1979, les auteures ont fait preuve d'une grande originalité en déployant le plein potentiel de la physicalité théâtrale. Le jeu des comédiennes, dont les actions et les gestes sont transcrits dans les nombreuses didascalies, accentue le côté dramatique, et parfois violent, de la dyade mère-fille. Toutefois, comme la mère n'a pas droit à la parole et qu'elle est confinée au rôle du pantin patriarcal, les confrontations mère-fille n'ont pas lieu, car les dramaturges ont préféré écarté la mère, la momifier, pour finalement la jeter dans un gouffre.

Nous observons, dans plusieurs pièces des décennies suivantes, un retour à un théâtre plus traditionnel, composé de monologues et de dialogues. Mais ici, les rivalités mère-fille sont privées d'un langage puisque la mère est écartée de scène. C'est donc dire que l'espace et le langage théâtral ont été peu investis par les dramaturges pour expliquer ou encore aplanir les troublantes relations mère-fille. Il faut cependant préciser que Carole Fréchette, avec *Baby Blues*, et Dominick Parenteau-Lebeuf, avec *Dévoilement devant notaire*, ont opté pour une approche différente, utilisant plusieurs mécanismes théâtraux pour aborder cette dyade. Chez Fréchette, l'utilisation d'un espace du récit, d'une narration du personnage principal, des deux voix de la mère, des jeux de rôle ont eu pour effet de démontrer que le lieu théâtral pouvait être un espace de rassemblement pour une généalogie de femmes, de même qu'un endroit rêvé pour une prise de parole salvatrice. Chez Parenteau-Lebeuf, les jeux de rêve ont créé un univers onirique où le lecteur-spectateur pouvait, malgré la mort de la mère, imaginer les conséquences et les aléas d'une

relation destructrice pour la fille puisqu'elle était aux prises avec le temps et les images qui se liguait contre son désir de liberté.

Impossible de terminer cette thèse sans aborder un événement fort important du paysage dramaturgique québécois, c'est-à-dire la pièce écrite par Louise Dupré, poétesse et romancière. *Tout comme elle* (2005) a été présentée en janvier 2006 à l'Usine C, dans une mise en scène de Brigitte Haentjens, et créée par sa compagnie, Les Sybillines. Pièce formée de quatre actes regroupant chacun douze tableaux, elle questionne, sous différents angles, les rapports mère-fille. Ici, enfin, voix de mère et voix de fille se rencontrent dans une même pièce, s'unissent, deviennent polyphoniques dans la mise en scène de Haentjens : « The author described it as a fragmented "I" diffracted in fifty directions, which becomes a community of women transmitting female knowledge from one generation to the next » (Moss, 2006 : 118), comme le souhaitait Jovette Marchessault dans « Les vaches de nuit » en 1979. Mentionnons ici que Louise Dupré avait déjà touché au théâtre dans les années 1970 comme membre du collectif féministe « Le show des femmes de Thetford Mines », avec la pièce *Si Cendrillon pouvait mourir*, jouée en 1975. De la même lignée que *À ma mère...*, cette pièce mettait en scène des femmes qui questionnaient le rôle de la mère, la maternité et les pressions sociales qui attribuaient à la mère le rôle de relais du modèle patriarcal depuis des décennies, la rendant ainsi complice de la loi du père.

*Tout comme elle* est composée de monologues poétiques, de courts fragments de vie : « Je voulais qu'il se dégage du texte des personnages abstraits, des voix, des subjectivités parlantes qui iraient déterrer des sentiments, des perceptions qu'on a de sa mère, des moments de la relation qui soient en dehors d'un contexte précis » (Dupré et Haentjens 2006 : 88). Filles et mères racontent le quotidien, les frictions, les tensions, les non-dits, mais aussi la tendresse, les mots amoureux, l'espérance. Louise Dupré a réussi le tour de force d'amalgamer, dans son texte, toutes les tendances des relations mère-fille des dernières décennies.

Elles ne dialoguent pas, les mères et les filles, mais la voix de l'une et la voix de l'autre sont présentes, occupant tout l'espace du récit poétique ainsi que l'espace scénique. Elles portent enfin les mots réunis de ces femmes qui n'avaient jamais obtenu de véritable chance de communiquer dans le théâtre des femmes au Québec. Tout est là : dans les deux premiers actes, la voix de la fille, avec ses désirs de rapprochement, de connivences mutuelles, de co-reconnaissance, mère et fille unies comme dans le rêve nocturne de Jovette Marchessault. Mais il y a aussi la haine, la révolte contre cette mère parfois froide, autoritaire, intouchable, insensible, mère « plus mère que femme », qui exerce son emprise de la souffrance, victime entre toutes, ou contre cette mère « plus femme que mère » qui écrase celle qui ploie sous ses commentaires désapprobateurs. Louise Dupré dit cette rencontre qui n'a jamais eu lieu et qui fait en sorte qu'on écarte la moindre possibilité de ressemblance avec la mère ou qu'on fuit à grandes enjambées. Ici, nous retrouvons la mère de Jocelyne Trudelle ou de Léna, la mère-momie ou Agnès, même si « les filles ne tuent pas leur mère ni les mères leurs filles. C'est écrit, depuis le début des temps » (35), même si profondément, sa mort est souhaitée pour amener la délivrance.

Ensuite, dans les vingt-quatre derniers tableaux, la voix de la mère, apparue pour la première fois au théâtre dans les années 1960 et presque disparue par la suite, refait enfin surface, voix souvent malmenée dans le passé par les filles dramaturges, voix qu'on étouffait pour qu'elle laisse les filles prendre leur envol. Voix de mères qui portent les regrets, les silences, les désirs d'avoir voulu autre chose, pour elle, pour sa fille, une meilleure communication, un échange plus harmonieux, plus serein :

J'aurai voulu, de toutes mes forces voulu, être pour ma fille une autre mère que ma mère. Ne pas la soumettre. Ne pas l'étouffer. Surtout, ne pas l'étouffer. Rester là, à la frontière de sa vie, me faire discrète, petite oiselle, petite fée, ombre rose voguant dans un ciel d'une infinie bonté (55).

Mais la mère sait que donner la vie à une fille signifie souvent rivalité, haine, séparation, comme Geneviève et Gertrude ou comme Agnès et Lucie.



Comment faire autrement ? Comment ne pas répéter les madame Trudelle-Jocelyne, les Clarisse-Irène-Iris ? Des questions souvent sans réponse. Parce qu'il est douloureux, le rapport mère-fille. La voix de la mère résonne enfin grâce aux mots de Louise Dupré, même si, dans le quotidien, c'est plutôt le silence et la passivité qui la caractérisent. Mais « [c]omment briser la chaîne des générations ? » (65) Ce texte n'apporte peut-être pas les réponses attendues depuis des générations par les mères et par les filles, qui ont tout essayé, « solutions » multiples allant jusqu'à la mort de l'une ou de l'autre.

Mais ici, l'auteure a su faire place aux deux voix, dans l'égalité, sur papier et sur scène, énoncer enfin les tourments, toutes les frustrations même si la réconciliation finale, qui passe peut-être par une séparation nécessaire (« Toute femme qui désire naître à elle-même, trouver une certaine maturité, doit passer par cette séparation-là, cette reconnaissance que sa mère n'est peut-être pas la mère avec un grand M, mais que c'est une mère comme elle pouvait l'être » [Dupré et Haentjens : 89]) est encore hors de leur portée. Cette prise de parole, essentielle, est née de la fusion des voix créée par Dupré et Haentjens car, comme le dit si bien Brigitte Haentjens, ce texte, « c'est la mise au monde d'une femme » (88).

La constatation ultime à laquelle nous devons en arriver est que le rapport mère-fille n'a pas véritablement évolué depuis le début des années 1960 dans le théâtre des femmes au Québec. Bien sûr, un rapport aussi intime ne peut être « réglé » une fois pour toutes et chaque génération doit revivre le processus de séparation et d'individuation. Mais pourquoi la voix de la mère fait-elle aussi peur à la fille ? Pourquoi les dramaturges des années 1970, 1980 et 1990 se sont-elles crues obligées de réduire la mère au silence, de ne pas poursuivre le travail entrepris par Anne Hébert et Françoise Loranger dans les années 1960, soit celui de la création d'un rapport mère-fille plus lumineux écartant les valeurs patriarcales qui étouffaient les femmes et la maternité depuis des décennies ?

La voix donnée à la mère dans les années 1960, la prise de conscience de la nécessité d'un détachement mère-fille et d'une quête d'identité individuelle devait ensuite aboutir, en toute logique, à un rapport mère-fille harmonieux. Mais contre toute attente, cette piste n'a pas été suivie par les dramaturges féministes des années suivantes. Au contraire, elles ont retiré à la mère cette voix salvatrice et l'ont poussée dans un gouffre, croyant ainsi, en se débarrassant d'elle, réussir à mieux vivre, à trouver un équilibre et une identité de femme en rupture avec les valeurs patriarcales. Pourtant, les mères de Hébert et de Loranger s'étaient engagées dans cette voie du refus de la loi du père.

Qui plus est, les dramaturges des années 1970 vont jusqu'à faire un procès à la mère, la jugeant et la condamnant, sans lui laisser de mots et de place pour se défendre. Elle est donc mise à mort par les dramaturges. À tout le moins, certaines, comme Marchessault, envisagent-elles une autre voie, rêvent-elles d'un monde nouveau, différent, où les mères et les filles pourraient enfin être réunies pour communiquer.

Et que dire des auteures des décennies suivantes qui, en majorité, tuent la mère avant même que la pièce ne débute, ne lui laissant aucune parole, aucune chance de créer avec leur fille un rapport positif<sup>21</sup> ? Luce Irigaray avait clairement énoncé qu'il ne fallait surtout pas « [...] retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture » (1981 : 28). C'est pourtant la seule réponse trouvée par les filles dramaturges : tenir la mère à l'écart de l'espace scénique et donner toute la place à la

---

<sup>21</sup>Dans la pièce *L'imposture* (2009), Evelyn de la Chenelière propose une réflexion sur la maternité en donnant la parole à une mère créatrice. Bien que le rapport mère-fille soit très peu exploré dans ce texte, l'auteure fait mention des difficultés qui découlent d'une relation mère-fille déficiente. La mère croit avoir transmis à sa fille des valeurs de fierté « d'être une femme qui pense, qui étudie, qui réfléchit, qui peut avoir du ... pouvoir » (72). Mais elle est somme toute égocentrique, très peu à l'écoute des besoins de fille, comme l'avait été avant elle la mère des « divines ». Ève et Justine n'ont jamais eu de véritable relation, la mère étant trop occupée à écrire, à créer, à sortir en société, percevant sa fille plutôt comme une rivale qui pouvait séduire. Mais elle fera une prise de conscience à la fin de la pièce. Encore ici, nous avons une mère qui vit une grande culpabilité et qui fait ensuite amende honorable, se reprochant d'avoir perdu sa fille.

voix et à la parole de la fille. Les spectateurs auront ainsi l'impression que la fille ne peut se libérer que lorsque la mère sera morte et enterrée. Point de salut si celle-ci est vivante, sauf dans la pièce *Baby Blues*, où un rapport mère-fille se crée par la prise de parole de la mère et par la création d'une généalogie de femmes. Enfin une dramaturge qui entrevoit l'avenir de façon différente.

Quant aux dramaturges des années 1990, au moment où nous aurions pu croire qu'une évolution était inévitable puisque les filles de cette génération étaient nées de femmes féministes, force est de constater que, à l'inverse, elles poursuivent avec le matricide, rejetant sur la mère féministe toutes les fautes, refusant de lui donner la parole pour qu'elle puisse se défendre. En fait, la seule mère avec laquelle les filles semblent pouvoir composer est la mère morte, celle qui ne peut répondre, celle qui ne peut se défendre. Elles ne se donnent même plus la peine de justifier les défauts de la mère, comme le faisaient les dramaturges des décennies précédentes. Elles la condamnent sans explication. Comme le mentionne Élisabeth Badinter dans son dernier essai,

[f]illes de mères féministes, militantes ou non, elles ont procédé au règlement de compte classique des filles à l'égard des mères [...] Échec des mères que les filles ne veulent pas imiter et que l'on peut résumer ainsi : vous avez tout sacrifié pour votre indépendance et au lieu de cela, vous assumez la double journée de travail, vous êtes sous-estimées professionnellement et au bout du compte vous êtes perdantes sur tous les fronts. Au-delà de cette critique, c'est l'étiquette "féministe" qui fut rejetée, comme si elle donnait une image détestable des femmes. [...] tu as tout sacrifié à ton indépendance, y compris moi-même. [...] pour la première fois, les mères critiquées étaient celles qui s'étaient battues pour l'indépendance des femmes (2010 : 161-162).

La mère silencieuse ne fait pas peur, ne peut confronter les filles sur leurs choix de vie, les forcer à se remettre en question. C'est en effet beaucoup plus facile de rejeter sur l'autre le poids de ses propres échecs, de son mal de vivre, de ses difficultés de coupler vie de femme et maternité. Il faut une coupable pour se donner bonne conscience, comme l'ont fait les dramaturges féminines depuis le milieu des années 1970. Ici, il s'agit d'une coupable, toujours la même : la mère. On lui reproche

d'avoir toutes les réponses, comme dans *Le temps sauvage* ou encore dans *À ma mère...*, ou encore de ne pas avoir toutes les réponses, comme dans *Dévoilement devant notaire*. On voit bien que, comme le mentionne Adrienne Rich, « [a]ccepter, intégrer et raffermir en nous à la fois la mère et la fille, n'est pas chose facile, parce que les comportements patriarcaux nous ont encouragées à scinder et à polariser ces images, et à projeter tout ce qui est non souhaité, colère, honte, pouvoir, liberté... sur l'autre "femme" » (1980 : 252).

Par la même occasion, ces femmes dramaturges commettent un matricide symbolique à l'égard des pionnières, telles Anne Hébert et Françoise Loranger, en refusant de poursuivre le travail de quête d'un rapport mère-fille plus harmonieux. Ce sont pourtant les auteures des années 1960 qui sont allées le plus loin dans la libération des mères et dans la création de relations mère-fille plus vivifiantes. Il est vrai, toutefois, que certaines dramaturges ont permis à la mère de s'exprimer sur scène, notamment dans la pièce de Jennifer Tremblay, *La liste* (2008). Mais il s'agit ici d'une subjectivité de mère qui, bien qu'elle puisse s'exprimer, ne le fait pas dans un contexte propre à faire changer les relations mère-fille.

Aucune solution n'est donc proposée, par la nouvelle génération de dramaturges, pour faire évoluer les relations mère-fille, comme si toutes avaient abandonné l'idée des pionnières et baissé les bras devant les difficultés et l'énergie qu'elles devraient déployer pour arriver enfin à créer un rapport mère-fille qui permettrait à toutes de mieux vivre la féminité et la maternité.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus (textes analysés)

BOUCHER, Denise (1996), *Les Divines*, Montréal, Les Herbes rouges.

FRÉCHETTE, Carole (1989), *Baby Blues*, Montréal, Les Herbes rouges.

GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, remue-ménage.

HÉBERT, Anne (1967), *Le temps sauvage, suivi de La mercière assassinée et Les invités au procès*, Montréal, L'arbre HMH.

LABERGE, Marie ([1983] 1992), *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, Montréal, Boréal.

LORANGER, Françoise ([1967] 1971), *Encore cinq minutes*, Montréal, Pierre Tisseyre.

MARCHESSAULT, Jovette (1980), *Tryptique lesbien* [sic], Montréal, Pleine lune.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (2002), *Dévoilement devant notaire*, Belgique, Lansman.

PEDNEAULT, Hélène (1988), *La déposition*, Montréal, VLB éditeur.

### Corpus global

ALONZO, Anne-Marie (1978), *Ravages*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

ALONZO, Anne-Marie (1982), *Veille*, Paris, Des femmes.

ALONZO, Anne-Marie (1984), *Une lettre rouge, orange et ocre*, Montréal, Pleine lune.

BASTIEN, Marie-Josée (1997), *Carpe diem*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

BEAULIEU, Jocelyne (1981), *J'ai beaucoup changé depuis*, Montréal, Leméac.

- BLAIS, Marie-Claire ([1977] 1998), « *Océan* », *Théâtre*, Montréal, Boréal.
- BOILEAU, Chantale (1994), *Les formes du tragique, essai, suivi de La mort de Blanche*, Montréal, VLB éditeur.
- BOMBARDIER, Louise (1994), *Noël en juillet*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- BOSCO, Monique (1981), *Le cri de la folle enfouie*, dans *Écrits du Canada français*, n° 43, p. 29-75.
- BOUCHER, Denise ([1978] 1989), *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions TYPO.
- BOURGET, Élizabeth (1979), *Bernadette et Juliette*, Montréal, VLB éditeur.
- BOURGET, Élizabeth (1982), *Bonne fête maman*, Montréal, VLB éditeur.
- BOURGET, Élizabeth (1977), *Fais-moi mal juste un peu*, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- CADIEUX, Chantal (1992), *Mal de mères*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- CHENELIÈRE, Evelyne de la (2009), *L'imposture*, Montréal, Leméac.
- DELISLE, Jeanne-Mance (1980), *Un reel ben beau, ben triste*, Montréal, Pleine lune.
- DELISLE, Jeanne-Mance (1980), « *Florence* », *Un reel ben beau, ben triste*, Montréal, Pleine lune.
- DESROCHERS, Clémence (1972), *Le rêve passe*, Montréal, Leméac.
- DION, Marie-Louise, et Louise PORTAL (1979), *Où en est le miroir ?*, Montréal, remue-ménage.
- DORÉ, Isabelle (1999), *Le soir de la dernière*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- DUCHARME, Hélène (1995), *Ça fesse dans l'dash*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique.
- DUSSAULT, Louise (1981), *Moman*, Montréal, Boréal Express.

EN COLLABORATION (1992), *La nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone.

EN COLLABORATION (1976), *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, Montréal, remue-ménage.

EN COLLABORATION (Le show des femmes de Thetford Mines) (1980), *Si Cendrillon pouvait mourir*, Ottawa, Remue-ménage.

FARHOUD, Abba (1997), *Jeux de patience*, VLB éditeur.

FRÉCHETTE, Carole (1995), *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges.

GAGNON, Marie-Ève (1997), *La race française*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

GAGNON, Marie-Ève (1999), *Trois sombres textes pour une actrice éclairée ; suivi de Pitié pour les vieilles chiennes sales*, Montréal, Les Herbes rouges.

GREFFARD, Madeleine (1980), « *Passé dû* », *La grande réplique*, Montréal, n° 8.

HERBIET, Hedwidge (1987), *La douce folie de Margot, la douce*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

LABERGE, Marie ([1985] 1993), *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, Boréal.

LABERGE, Marie ([1987]1993), *Oublier*, Montréal, Boréal.

LABERGE, Marie (1992), *Aurélié, ma sœur*, Montréal, Boréal.

LABERGE, Marie (2005), *Charlotte, ma sœur*, Montréal, Boréal.

LANDRIAULT, Martine (1988), *Le désir du désir de l'autre*, Répertoire théâtral québécois - AQAD (ressource électronique).

LEDUC, Renée, Jacqueline MERCIER et Monique VALLÉE BROUILLARD (1979), *La vraie vie des masquées*, Montréal, remue-ménage.

LEGAULT, Anne (1983), *Les ailes ou la maison cassée*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

LEGAULT, Anne (1993), *La maison de Rhéa*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

- LEMAY, Sylvie (1998), *Fille majeure, délit mineur*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- LEPAGE, Rachel (1981), *Les eaux tristes*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- LORANGER, Françoise (1968), *Une maison, un jour*, Montréal, CLF Poche canadien.
- MAHEUX-FORCIER, Louise (1979), *Un arbre chargé d'oiseaux*, non publiée (texte radiophonique, Radio-Canada).
- MAHEUX-FORCIER, Louise (1977), *Miroir de nuit*, non publiée (texte radiophonique, Radio-Canada).
- MAHEUX-FORCIER, Louise (1985), *Comme un oiseau*, non publiée (texte radiophonique, Radio-Canada).
- MAHEUX-FORCIER, Louise (1985), *Le piano rouge*, non publiée (texte radiophonique, Radio-Canada).
- MARCHESSAULT, Jovette (1988), *Demande de travail sur les nébuleuses*, Montréal, Leméac.
- MARCHESSAULT, Jovette (1982), *Le terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Pleine lune.
- MAROIS, Carmen (1985), *Skim milk*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- MARSOT, Marie-France (1994), *La deuxième ligne*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- MARSOT, Marie-France (1998), *Louise*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- MARTIN, Claire (1972), *Moi je n'étais qu'espoir*, Ottawa, Le Cercle du livre de France.
- MCGIBBON, Marcelle (1967), *Le nuit des autres*, non publiée.
- MICHAUD-GALLANT, Aline (1978), *Au bal des souliers interdits*, non publiée.
- MONGEON, Johanne (1997), *Le souffle rompu*, Répertoire théâtral québécois – AQAD (Ressource électronique).



PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (1997), *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Belgique, Lansman.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (1999), *L'autoroute*, Belgique, Lansman.

PELLETIER, Maryse ([1979] 1984), *À qui le p'tit cœur après neuf heures et demie ?*, Montréal, VLB éditeur.

PELLETIER, Maryse (1989), *La rupture des eaux*, Montréal, VLB éditeur.

PELLETIER, Pol (1989), *La lumière blanche*, Montréal, Les Herbes rouges.

PELLETIER, Pol, *Océan*, non publiée.

RAFIE, Pascale (1990), *Mes veines en Pacifique*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

RUEL, Francine (1982), *Les trois grâces*, Montréal, Leméac.

SAVARD, Marie (1979), *Bien à moi*, Montréal, Pleine lune.

SAVARD, Marie (1984), *Sur l'air d'Iphigénie*, Montréal, Pleine lune.

SÉGUIN, Angèle (1993), *Il pleur sur la forêt*, Montréal, Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

TOUGAS, Francine (1985), *Grandir*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Jennifer (2008), *La liste*, Longueuil, Les Éditions de la Bagnole.

VAILLANCOURT, Lise (1988), *Marie-Antoine, opus 1*, Montréal, Les Herbes rouges.

VÉZINA, France (1983), *L'androgynie*, Montréal, L'Hexagone.

VÉZINA, France (1979), *L'hippocanthrope*, Montréal, L'Hexagone.

#### Ouvrages et articles sur le féminisme, la maternité et les relations mère-fille

ADALGISA, Giorgio (2002), *Writing Mothers and Daughters : Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, New York, Berghahn Books.

- ANDRÉ, Jacques (dir.) (2006), *La folie maternelle ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France.
- BADINTER, Élisabeth (1986), « La solution : une mutation des pères... », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 37-38.
- BADINTER, Élisabeth (2010), *Le conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion.
- BASSIN, Donna, Margaret HONEY et Merlye MAHRER KAPLAN (1994), *Representations of Motherhood*, New Haven, Yale University Press.
- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 1976), *Le deuxième sexe*, t. I : *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard (coll. « Folio ») ; t. II : *L'expérience vécue*.
- BENJAMIN, Jessica ([1988]1992), *Les liens de l'amour*, Paris, Éditions Métailié.
- BENJAMIN, Jessica (1994), « The Omnipotent Mother : A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality », Donna BASSIN, Margaret HONEY et Merlye MAHRER KAPLAN (dir.), *Representations of Motherhood*, New Haven, Yale University Press, p. 129-146.
- BRAUN Françoise (1987), « Matriarcat, maternité et pouvoir des femmes », *Anthropologie et société*, vol. 11, n° 1, p. 45-57.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- BUTLER, Judith (2006), *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CAPLAN, Paula J. (1993), *C'est pas la faute des mères*, Paris, Le Jour.
- CHESLER, Phyllis (2001), *Woman's Inhumanity to Woman*, New-York, Thunder's Mouth Press/Nation Books.
- CIXOUS, Hélène et Catherine CLEMENT (1975), *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions.
- CIXOUS, Hélène. Madeleine GAGNON et Annie LECLERC (1977), *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions.

- COLLECTIF CLIO (1992), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, 2e édition, Montréal, Le Jour.
- COLLECTIF LES CHIMÈRES (1975), *Maternité esclave*, Paris, Union générale d'éditions.
- COLLIN, Françoise (1992), « Des enfants des femmes ou assez momifié », COLLECTIF, *Les Enfants des femmes*, Bruxelles, Complexe, *Les Cahiers du GRIF*, p. 81-85.
- COTNOIR, Louise (1983), « Le genre marqué », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 133, décembre, p. 78-87.
- CHODOROW, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press.
- CORBEIL, Christine et Francine DESCARRIES (2003), « La famille : une institution sociale en mutation », *Nouvelles pratiques sociales*, Montréal, vol. 16, n° 1, p. 16-26.
- COUCHARD, Françoise (1987), « La parole des mères, parole structurante dans la culture musulmane », *Perspectives psychiatriques*, 8; III, p. 198-207.
- COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod.
- DE SINGLY, François. (1987), « Gagner sa place : la conquête de l'autonomie des femmes dans la famille », *Revue internationale d'action communautaire*, n° 18, p. 153-159.
- DE VILAINE, Anne-Marie, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.) (1986), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG.
- DE VILAINE, Anne-Marie (1986 a), « Femmes : une autre culture ? », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 17-21.
- DE VILAINE, Anne-Marie, (1986 b), « Mère-fille-mère : J'aurais aimé nous inventer une autre histoire », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 58-61.

- DE VILAINE, Anne-Marie (1986 c), « De l'oubli du don maternel au refus de reconnaître la dette à la mère », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, PUG et Saint-Martin, p. 207-219.
- DE VILAINE, Anne-Marie et Marie GOUDOT (1986), « Présentation », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG.
- ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH (2002), *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, A. Michel.
- EN COLLABORATION (1977), « Le corps, les mots, l'imaginaire », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 56 et n° 57.
- FÉRAL, Josette (1994), « Du texte au sujet. Conditions pour une écriture et un discours au féminin », Lori SAINT-MARTIN (dir.), t. II : *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 43-40.
- FORSYTH, Louise (1994), « La critique féministe au Québec : une démarche créatrice », Lori SAINT-MARTIN (dir.), t. II : *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 51-58.
- FRÉMONT, Gabrielle (1986), « Petite histoire d'un grand mouvement », *Questions de culture*, 9, p. 173-182.
- FRÉMONT, Gabrielle (1987), « Traces d'elles : essai de filiation », Barbara GODARD (dir.), *Gynocritics/ La Gynocritique*, Toronto, ECW Press, p. 85-95.
- GASTAMBIDE, Michèle (2002), *Le meurtre de la mère. Traversée du tabou matricide des origines à nos jours*, Paris, Desclée de Brouwer.
- GILLIGAN, Carol (1982), *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press.
- HAINEAULT, Doris-Louise (2006), *Fusion mère-fille : s'en sortir ou y laisser sa peau*, Paris, PUF.
- HERMAN, Judith Lewis et Helen BLOCK LEWIS (1986), « Anger in the Mother-Daughter Relationship », Toni BERNAY et Dorothy W. CANTOR (dir.), *The Psychology of Today's Woman : New Psychoanalytic Visions*, Hillsdale, Analytic Press, p. 139-163.

- HIRSCH, Marianne (1981), « Mothers and Daughters », *Signs*, vol. 7, n° 1, automne, p. 200-222.
- HIRSCH, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1981), *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine lune.
- IRIGARAY, Luce (1984), *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1987), *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1990), *Je, tu, nous*, Paris, Grasset.
- JEAN, Michèle (1977), *Québécoises du 20e siècle. Les étapes de la libération féminine au Québec: 1900-1974*, Montréal, Quinze.
- KRISTEVA, Julia (1983), *Histoires d'amour*, Paris, Denoël.
- KRISTEVA, Julia (1986), « L'amour maternel », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la reproduction et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 49-51.
- LAMOUREUX, Diane (1986), *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, remue-ménage, 168 pages.
- LAVIGNE, Marie, PINARD, Yolande (1977), *Les Femmes dans la société québécoise*, Montréal, Boréal Express.
- LE COADIC, Michèle (1986), « Maternité subversion », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la reproduction et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 39-40.
- LEQUIN, Lucie (1979), « Les femmes québécoises ont inventé leur parole », *American Review of Canadian Studies*, vol. IX, n° 2, automne, p. 113-124.

- LESSANA, Marie-Magdeleine (2000), *Entre mère et fille, un ravage*, Paris, Pauvert.
- MARBEAU-CLEIRENS, Béatrice (1966), *Psychologie des mères*, Paris, Éditions universitaires.
- MARBEAU-CLEIRENS, Béatrice (1988), *Les Mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris, Les Belles Lettres (coll. « Confluents psychanalytiques »).
- MERCIER-JOSA, Solange (1986), « Une généalogie au féminin est-elle possible ? », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 92-98.
- MILLER, Nancy (1985), « Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction », Elaine SHOWALTER (dir.), *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory*, New-York, Pantheon Books, p. 339-360.
- O'REILLY, Andrea (2004), *Mother Outlaws : Theories and Practices of Empowered Mothering*, Toronto, Women's Press.
- POISSANT, Louise (1984), « Des textes et des femmes », *Possibles*, vol. VIII, n° 3, p. 73-81.
- POTVIN, Claudine (1989), « Féminisme et postmodernisme : la Main tranchante du symbole », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne, p. 66-82.
- RICH, Adrienne (1980), *Naître d'une femme*, Paris, Denoël/Gonthier.
- SCHNEIDER, Monique (1993), « L'enjeu du matricide », *Les Cahiers du GRIF*, n° 42, printemps.
- SCHNEIDER, Monique (1993), « Misogynies », *Les Cahiers du GRIF*, printemps, p. 107-121.
- VANDELAC Louise (1986), « L'enceinte de la maternité : sexes et sexualités », Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, Saint-Martin et PUG, p. 220-235.
- ZAVALLONI, Marisa (1987), *L'Émergence d'une culture au féminin, perspectives transculturelles et interdisciplinaires*, Montréal, Saint-Martin.

Ouvrages et articles généraux sur le théâtre

- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- DELFOUR, Jean-Jacques (2000), « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne, p. 120-129.
- DEMARCY, Richard (1973), *Éléments d'une sociologie du théâtre*, Paris, U.G.E. (coll. « 10/18 »), 1973.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF.
- DUVIGNAUD, Jean (1970), *Spectacle et société*, Paris, Denoël/Gonthier.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- GALLÈPE, Thierry (1998), *Didascalies, les mots du discours*, Paris, L'Harmattan.
- HUBERT, Marie-Claude ([1988] 1998), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.
- INGARDEN, Roman (1971), « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n° 8, p. 531-538.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Corti.
- JAKOBSON, Roman ([1963] 1973), *Essai de linguistique générale I. Les fondations du langage II. Rapports internes et externes du langage*. Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Arguments »).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre », *Pratiques*, n° 41, mars, p. 46-62.
- LARTHOMAS, Pierre ([1972] 2001), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Quadrige/PUF.
- MONOD, Richard (1977), *Les textes de théâtre*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- OUELLET, Réal, Gilles GIRARD et Claude RIGAULT (1978), *L'univers du théâtre*, Paris, PUF.
- PAVIS, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, PUQ.

- PAVIS, Patrice (1978), « Remarques sur le discours théâtral », *Degrés*, n° 13, printemps, p. h1-h10.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice ([2002] 2004), *Le théâtre contemporain. Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin.
- PRUNER, Michel (1998), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod.
- RYNGAERT, Jean-Pierre ([1991] 2000), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan/HER.
- RYNGAERT, Jean-Pierre ([1993] 2005), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud (coll. « Le temps du théâtre »).
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêve et autres détours*, Paris, Circé.
- SCHLOCKER, George (1994), « La parole affolée. La propension au monologue du théâtre français contemporain », *Jeu*, n° 72, p. 104-108.
- SOUILLER, Didier, Florence FIX, Sylvie HUMBERT-MOUGIN et Georges ZARAGOZA (2005), *Études théâtrales*, Quadrige/PUF.
- UBERSFELD, Anne ([1977] 1993), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre. III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAÏS, Michel (1978), *L'écrivain scénique*, Montréal, PUQ.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- VINAVER, Michel (1982), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire (coll. « L'Aire théâtrale »).



VINAVER, Michel (dir.) (1993), *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Babel.

Ouvrages et articles généraux sur le théâtre québécois

AUBRY, Suzanne (1983), *L'émergence d'une dramaturgie nationale*, Montréal, Centre québécois de l'Institut international du théâtre.

AUBRY, Suzanne (1983- ), *Le théâtre au Québec*, Montréal, Centre québécois de l'Institut international du théâtre.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.) (2003), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.

BEDNARSKI, Betty, et Irène OORE (1997), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur.

BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.

BELLERIVE, Georges (1933), *Nos auteurs dramatiques*, Montréal, Beauchemin.

BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Cercle du livre de France.

CENTRE D'ESSAI DES AUTEURS DRAMATIQUES (1985), *20 ans*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

CENTRE D'ESSAI DES AUTEURS DRAMATIQUES (1966- ), *Théâtre vivant*, Montréal, Holt Rinehart et Winston.

COPPENS, Patrick (1984), *Le théâtre québécois: 1980-1983*, Montréal, Centrale des Bibliothèques.

COTNAM, Jacques (1976), *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides.

DASSYLVA, Martial (1975), *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques 1965-1972*, Montréal, La Presse.

- DAVID, Gilbert (1988), « Une dramaturgie à deux vitesses », *Parachute*, n° 52, p. 66-69.
- DESCHAMPS, Marcel (1972- ), *Dossier en théâtre québécois*, Jonquière, Presses Collégiales de Jonquière.
- DESROSIERS, Pierre (1967), « La nouvelle dramaturgie québécoise », *Culture vivante*, n° 5, p. 71-77.
- DOAT, Jan (1973), *Anthologie du théâtre québécois 1606-1970*, Québec, La Liberté.
- DUMAS, Hélène (1981), *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques.
- FORTIER, André (1979), *Le texte et la scène. Études de pièces québécoises et autres dans le cadre de la saison théâtrale 1977-78 à Montréal*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- GAGNON, Marie-Ève (2009), *Rideau de verre. Auteures et scène québécoise. Portrait socio-économique*, Montréal, AQAD.
- GARAND, Caroline (2000), « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne, p. 130-142.
- GARAND, Caroline (2004), « L'urgence de raconter dans l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard : fondements culturels et stratégies scéniques », Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 143-169.
- GINGRAS, René (1984), *Le théâtre et le droit d'auteur. Guide à l'intention des usagers d'œuvres dramatiques ; suivi d'un Bottin des dramaturges québécois*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques.
- GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois I*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois II*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa, Leméac.

- GODIN, Jean-Cléo (2001), « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », Dominique LAFON (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 57-71.
- HAMEL, Réginald (dir.) (1997), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.
- HAMELIN, Jean (1964), *Le théâtre au Canada français*, Québec, Archives du Ministère des Affaires culturelles.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.) (2004), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval.
- HÉBERT, Lorraine (1977), « Pour une définition de la création collective », *Jeu*, n° 6, été-automne, p. 38-46.
- HUFFMAN, Shawn (2001), « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », Dominique LAFON (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 73-91.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », Dominique LAFON (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.
- JUBINVILLE, Yves (2004), « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 43-60.
- KEMPF, Yerri (1965), *Les trois coups à Montréal. Chroniques dramatiques, 1959-1964*, Montréal, Librairie Deom.
- LAFLAMME, Jean (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LAFON, Dominique (1992), « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-1990 », *Theater Research International*, vol. 17, n° 3, p. 236-245.
- LAFON, Dominique (dir.) (2001), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001.

- LAFON, Dominique (2001), « Un air de famille », Dominique LAFON (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 93-110.
- LAQUERRE, Raymond (1981), *Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec : 1978-79*, Montréal, Théâtrothèque de l'Université de Montréal, 3 v.
- LAROCHE, Maximilien (1978), « La mise en scène et le langage dans le théâtre québécois », dans *Aspects du théâtre québécois*, 45<sup>e</sup> congrès de l'ACFAS, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, p. 71-84.
- LARRUE, Jean-Marc (2001), « La création collective au Québec », Dominique LAFON (dir.), t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Ottawa, Fides, p. 151-177.
- LAVOIE, Pierre (1985), *Pour suivre le théâtre au Québec: les ressources documentaires*, Québec, IQRC.
- LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA, et Gilbert DAVID (1988), *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur.
- LEMIRE, Maurice (1978- ), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 1 à vol. 6, Montréal, Fides.
- LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON (2004), « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 171-197.
- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel MONTPETIT (1980), *Monologues québécois 1890-1990*, Montréal, Leméac.
- PAPACHRISTOS, Katherine (2004), « Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 199-213.
- PONTAUT, Alain (1972), *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- RIENDEAU, Pascal et Bernard ANDRÈS (1997), « La dramaturgie depuis 1980 », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 208-239.

- ROBERT, Lucie (2000), « Faire vivre l'espace », *Voix et Images*, n° 75, 2000, p. 592-599.
- ROBERT, Lucie (1994), « De l'insignifiance et de quelques bijoux », *Voix et Images*, n° 58, automne, p. 223-231.
- ROBERT, Lucie (1985), « Dramaturgie : la passion du dialogue », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne, p. 140-141.
- ROBERT, Lucie (1995), « La théâtralité fragmentée », *Voix et Images*, n° 60, printemps, p. 721-730.
- ROY, Lise (1980), *La création collective vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires*, Sherbrooke, Presses étudiantes du CEGEP de Sherbrooke.
- ROY, Irène (2004), « Du texte en "soi" au texte "soi" », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 25-42.

#### Ouvrages et articles sur la littérature des femmes au Québec

- ANDERSON, Marguerite (1988), « Subversive Texts : Québec Women Writers », *Studies in Canadian Literature*, vol. XIII, n° 2, p. 127-141.
- BARRETTE, Michèle (1980), « Dire aux éclats », *Jeu*, n° 16, p. 79-94.
- BEAUCHAMP, Hélène et Judith RENAUD (1980), « justement! oui, encore! entretien avec le theatre des cuisines », *Jeu*, n° 16, p. 97-114.
- BEAULNE, Guy (1963), « *Le Temps sauvage* », *Livres et auteurs canadiens*, p. 44-45.
- BEAUNOYER, Jean (1987), « Oublier : inoubliable », *La Presse*, p. C-1.
- BERNARD, Julien (1965), « *Une maison... un jour* », *Livres et auteurs canadiens*, p. 66-67.
- BLONDE, David (2002), « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire Théâtral*, n° 32, automne, p. 129-149.

- BOISCLAIR, Isabelle (2004), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene.
- BOIVIN, Aurélien (1982), « Des proses et des femmes au Québec: des origines à 1970 », *Québec français*, n° 47, octobre, p. 22-25.
- BOYER, Ghislaine (1988), « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », *Canadian Literature*, n° 118, automne, p. 61-80.
- BOYNARD-FROT, Janine (1981), « Les écrivaines dans l'histoire littéraire québécoise », *Voix et images*, vol. VII, n° 1, p. 147-167.
- BROSSARD, Nicole (1985), *La lettre aérienne*, Montréal, remue-ménage.
- BROSSARD, Nicole (1988), *L'Amèr ou le Chapitre effrité*, Montréal, remue-ménage.
- BROSSARD, Nicole (1994), « Écrire la société : d'une dérive à la limite du réel et du fictif », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2, automne.
- BROWN, Anne (1992), « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille », Lori SAINT-MARTIN (dir.), t. I : *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 139-154.
- BURGOYNE, Lynda (1991), « Carole Fréchette : le blues d'un chant intérieur », *Jeu*, n° 61, décembre, p.22-26.
- BURGOYNE, Lynda (1993), « D'une sorcière à l'autre », *Jeu*, n° 66, mars, p. 29-37.
- CARON, Valérie (2002), « *Le bruit des choses vivantes* et *Tableaux* : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 1, automne. p. 126-141.
- CARPENTIER, Louise E. et Lucie LEQUIN (1988), « Bibliographie des écrits des femmes du Québec de 1945 à 1960 », *DRF*, vol. 17, n° 4, p. 49-61.
- CLICHE, Denise, Andrée MERCIER et Isabelle TREMBLAY (2004), « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 215-247.

- COATES, Carrol F. (1985), « From Feminism to Nationalism: The Theater of Françoise Loranger, 1965-1970 », Paula GILBERT LEWIS (dir.), *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, Westport, Greenwood Press, p. 83-94.
- DESROCHERS, Nadine (2001), « Le théâtre des femmes », Dominique LAFON (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, t. X : *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 111-132.
- DIDIER, Béatrice (1981), *L'écriture-femme*, Paris, PUF.
- DUFAULT, Roseanna Lewis (dir.) (1997), *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, London, Associated University Presses.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985), *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUPRÉ, Louise (1993), « La critique au féminin », Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, p. 379-386.
- DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS (2005), « Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens », Louise DUPRÉ, *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique.
- EN COLLABORATION (1975), « Femme et langage », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 50.
- EN COLLABORATION (1976), « La femme et l'écriture », *Liberté*, vol. 4-5, n° 106 et n° 107, juillet-octobre.
- FORSYTH, Louise (1981), « The Radical Transformation of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Quebec », *Frontiers*, vol. 7, n° 1, p. 44-50.
- FORSYTH, Louise (1991), « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, hiver, p. 230-243.
- FORSYTH, Louise (1997), « Relire le théâtre-femmes. Encore cinq minutes de Françoise Loranger », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps, p. 43-61.
- FORSYTH, Louise (2008), *Anthology of Quebec Women's Plays in English Translation*, Vol. 1 : 1966-1986 ; Vol. 2 : 1987-2003, Toronto, Playwrights Canada Press.

- FRATICELLI, Rina (1984), « la condition des femmes dans le théâtre canadien », *Jeu*, n° 31, p. 65-108.
- FRÉCHETTE, Carole (1991), « Questions et confidences », *Jeu*, n° 61, décembre, p. 27-28.
- FRÉCHETTE, Carole (1996), « Parmi les milliards de mots », *Jeu*, n° 78, mars, p. 8-11.
- GAUVIN, Lise (1989), « Introduction », dans Denyse BOUCHER [1978], *Les fées ont soif*, Montréal, L'Hexagone, p. 7-24.
- GILBERT LEWIS, Paula (dir.) (1985), *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, Westport, Greenwood Press.
- GILBERT, Paula Ruth et Roseanna L. DUFAULT (2001), *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Ontario, Associated University Presses.
- GOULD, Karen (1983 a), « Our Bodies in Writing: Quebec Women Writers on the Physicality of the Text », *Degré Second*, n° 4, juillet, p. 133-150.
- GOULD, Karen (1983 b), « Quebec Feminists Look Back: Inventing the Text through History », *Québec Studies*, vol. 1, n° 1, printemps, p. 298-306.
- GOULD, Karen (1990 a), « Writing and Reading Otherwise: Quebec Women Writers and the Exploration of Difference », Arnold E. DAVIDSON (dir.), *Studies on Canadian Literature: Introduction and Critical Essays*, New York, Modern Language Association, p. 207-225.
- GOULD, Karen (1990 b), *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- GOULD, Karen (1992), « Refiguring the Mother: Quebec Women Writers in the 80s », *Revue internationale d'études canadiennes*, 6, automne, p. 113-125.
- JOUBERT, Lucie (1988), « Marie Laberge, dramaturge », *Le Sabord*, n° 19, été, p. 24-25.
- JOUBERT, Lucie (1998 b), « L'Église et ses émissaires: la cible privilégiée de l'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980) », *Québec Studies*, vol. 25, printemps, p. 46-58.
- JOUBERT, Lucie (dir.) (2000), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene.



- KOSKI, Raija, Kathleen KELLS et Louise FORSYTH (dir.) (1993), *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, New York, Edwin Mellen Press.
- LABERGE, Marie (1992), « Dossier », Marie LABERGE, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* ([1983] 1992), Montréal, Boréal, p. 127-152.
- LAFON, Dominique (1997), « L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, n° 1, p. 148-152.
- LAMY, Suzanne (1979), *D'elles*, Montréal, L'Hexagone.
- LAMY, Suzanne (1986), « Écriture de femmes », *Magazine littéraire*, n° 234, octobre, p. 99-100.
- LAMY, Suzanne et Irène PAGES (dir.) (1984), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Remue ménage.
- LÉPINE, Stéphane (1989-1990), « *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge », *Lettres québécoises*, n° 56, hiver, p. 37-38.
- LÉPINE, Stéphane (1989), « Le théâtre qu'on joue : *Aurélié, ma sœur* », *Lettres québécoises*, n° 54, été, p. 35.
- LÉPINE, Stéphane (1988), « *Oublier* de Marie Laberge », *Lettres québécoises*, n° 49, printemps, p. 55.
- LESAGE, Marie-Christine (1998), « Une sensibilité à vif », *Jeu*, n° 87, juin, p. 27-30.
- LÉVESQUE, Robert (1984), « La voix pessimiste et courageuse de Marie Laberge », *Le Devoir*, 19 septembre, p. 8.
- LÉVESQUE, Solange (1986), « *Deux tangos pour toute une vie* », *Jeu*, n° 38, 1986, p. 249.
- LÉVESQUE, Solange, « *Oublier* », *Jeu*, n° 46, 1988, p. 185-186.
- MARCHESSAULT, Jovette, « il m'est encore impossible de chanter mais j'écris », *Jeu*, n° 16, p. 207-210.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte (1991), « Idéologies et écriture des femmes au Québec (1970-1980). La quête d'une identité », *Présence francophone*, n° 39, p. 111-125.

- MAUGUIÈRE, Bénédicte (1997), « Traversées des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980) », *Francophone Cultures and Literatures*, vol. 17, p. 179-235.
- MELANÇON, Benoît (1989), « *Aurélié, ma soeur* », *Jeu*, n° 51, juin, p. 173.
- MOSS, Jane (1983), « Women's Theater in Quebec: Choruses, Monologues and Dialogues », *Québec Studies*, printemps, vol. 1, p. 276-285.
- MOSS, Jane (1994), « La création recréée : la femme artiste au théâtre », Lori Saint-MARTIN (dir.), t. II : *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 77-86.
- MOSS, Jane (2005-2006), « Review Essay : Québec Women's Theater and the New Generation », *Québec Studies*, vol. 40, automne/hiver, p. 111-125.
- NOËL, Francine (1980), « Plaidoyer pour mon image », *Jeu*, n° 16, p. 23-57.
- NUTTING, Stéphanie (2000), « Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989 », *Canadian Studies*, vol. 23, p. 115-137.
- NUTTING, Stéphanie (2003), « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette », Hélène BEAUCHAMP et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, p. 237-248.
- NUTTING, Stéphanie (2000), « La question de la tragédie au féminin : *La lumière blanche* de Pol Pelletier », Lucie JOUBERT (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, p. 131-139.
- ORENSTEIN, Gloria Feman (1980), « Postface », Jovette MARCHESSAULT, *Tryptique lesbien*, Montréal, remue-ménage.
- OUVRARD, Hélène (1977), « La littérature féminine québécoise : une double libération », *Culture française*, vol. 26, n° 4, p. 11-24.
- PARENTEAU-LEBEUF, Dominick (1993), « Histoire d'une jeune femme piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle », *Jeu*, n° 1, mars, p. 19-22.
- PAVLOVIC, Diane (1984), « *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* », *Jeu*, n° 31, p. 142-144.
- PAVLOVIC, Diane (1988), « *La déposition* », *Jeu*, n° 47, juin, p. 166-170.

- PELLETIER, Francine (1980), « cinq pièces de femmes », *Jeu*, n° 16, p. 219-223.
- PERRON, Dominique (1996), « Dire ce que l'on sait: la "docte ignorance" dans le théâtre de Marie Laberge », *Voix et Images*, n° 63, printemps, p. 490-506.
- PICCIONE, Marie-Lyne (1983), « De Michel Tremblay à Élisabeth Bourget: images de la femme dans le théâtre québécois contemporain », *Études canadiennes*, n° 15, décembre, p. 47-52.
- POPOVIC, Pierre (1989), « Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes », *Jeu*, n° 53, p. 129-131.
- POTVIN, Claudine (1991), « Bibliographie de Jovette Marchessault », *Voix et images*, n° 47, hiver, p. 272-280.
- RICHARD, Hélène (1996), « *Les Divines* », *Jeu*, n° 79, juin, p. 140-144.
- RICOUART, Janine (1990), « Le théâtre de Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 10, printemps-été, p. 29-36.
- ROBERT, Lucie (1984), « Quelques réflexions concernant les femmes et le théâtre au Québec », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. V, hiver-printemps, p. 75-88.
- ROBERT, Lucie (1991), « Espaces privés, espaces publics », *Voix et images*, vol. 16, n° 2, hiver, p. 357-362.
- ROBERT, Lucie (2000), « Une carrière impossible: La dramaturgie au féminin », Lucie JOUBERT (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, p. 141-156.
- ROBERT, Lucie (2004), « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, p. 61-85.
- RUPRECHT, Alvina (1985), « Le discours dramatique de la femme : Langage et identité chez Jovette Marchessault et Denise Boucher », *Quebec Studies*, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1972), « Françoise Loranger : à la recherche d'un nouveau théâtre », *Livres et auteurs québécois*, p. 341-352.

- SAINT-MARTIN, Lori (1984), « Critique littéraire et féminisme: par où commencer? », *Québec français*, n° 56, décembre, p. 26-27.
- SAINT-MARTIN, Lori (1990), « Métaféminisme », *Spirale*, octobre, p. 12-13.
- SAINT-MARTIN, Lori (1991 a), « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, hiver, p. 244-252.
- SAINT-MARTIN, Lori (1991 b), « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Québec Studies*, n° 12, printemps/été, p. 67-82.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992 a), « Introduction », dans COLLECTIF, *La Nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone, p. 21-41.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992 b), « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, n° 52, Automne, p. 78-88.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.) (1992), t. I : *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.) (1994), t. II : *L'autre lecture : La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene.
- SAVONA, Jeannelle (1992), « Problématique d'un théâtre féministe: le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* », *Voix et Images*, vol. XVII, n° 51, printemps, p. 470-484.
- SMART, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/ Amérique.
- SCOTT, Gail (1988), « Une féministe au carnaval », Louky BERSIANIK et al., *La théorie, un dimanche*, Montréal, remue-Ménage.
- SMITH, André (1981), « Théâtre au féminin: *Encore cinq minutes* et *Les Fées ont soif* », *Voix et Images*, vol. VII, n° 1, automne, p. 351-365.
- SMITH, André (dir.) (1989), *Marie Laberge, dramaturge, Actes du Colloque international*, Montréal, VLB éditeur.

THÉORET, France (1987), *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges.

VERDUYN, Christl (1992), « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : Cocktail (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », Lori SAINT-MARTIN (dir.), t. I: *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 73-84.

VERTHUY, Mair (1978), « Y a-t-il une spécificité de l'écriture au féminin ? », *Canadian Women Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. 1, n° 1, automne, p. 73-77.

VIGEANT, Louise (1991), « Hélène Pedneault : histoire de haine et d'amour », *Jeu*, n° 61, décembre, p. 34-35.

VILLEMAIRE, Yolande (1976), « Autour de *la Nef des sorcières* », *Jeu*, n° 2, printemps p. 15-21.

#### Sources électroniques

ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES AUTEURS DRAMATIQUES et SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DES AUTEURS DRAMATIQUES, *Répertoire théâtral québécois*, 2003- .

AUTEURS DRAMATIQUES EN LIGNE, *Textes de théâtre québécois*, 2005- .

#### Consultation

Bibliothèque de L'ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE DU CANADA, Textes originaux non publiés.

Centre de documentation du CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (CEAD), Textes non publiés.